Sorin Alexandrescu

mediana

La modernité à l'Est

13 aperçus sur la littérature roumaine

SORIN ALEXANDRESCU

LA MODERNITÉ À L'EST

13 aperçus sur la littérature roumaine



colecția **MEDIANA** *collection*

Sorin ALEXANDRESCU (né en 1937 à Bucarest, Roumanie), critique, comparatiste et théoricien littéraire, specialiste en sémiotique et philosophie de la culture, est professeur à l'Université d'Amsterdam, en Hollande, depuis 1969. Avant de quitter la Roumanie, il a été cercheur en histoire littéraire et professeur à l'Université de Bucarest. Fondateur de l'Association Hollandaise de Sémiotique (1986) et de l'Institut de Recherche Scientifique de l'Université d'Amsterdam - ISELK (1990), qu'il a dirigé jusq'au 1994. Il a aussi fondé (toujours à Amsterdam) la revue *International Journal of Romanian Studies* et l'Association Internationale d'Études Roumaines (1976). En 1999 il est devenue conseiller culturel et d'enseignement du président de la Roumanie. Auteur de nombreux articles, études, essays parus en Roumanie, Hollande, Italie, France et Allemagne. Il a publié les livres suivants: *William Faulkner* (Bucarest, 1969), *Logique du personnage* (Paris, 1973), *Dichters uit Roemenië* (Poètes de la Roumanie, anthologie, Amsterdam, 1976), *Roemenië. Verhalen van deze tijd* (Roumanie. Histoires de nos temps, anthologie, Amsterdam, 1988, 1990), *Hemel en Aarde. Werelden van verbeelding* (Ciel et terre. Mondes de la peinture, sous la dir. de, Amsterdam, 1991), *Richard Rorty* (sous la dir. de, Kampen, 1995), *Figurative Art. Beginning and End of the 20th Century in Romania* (L'Art figurative. Début et fin du 20ème siècle en Roumanie, en coll., Amsterdam, 1998), *Paradoxul român* (Le Paradoxe roumain, Bucarest, 1998).

LA MODERNITÉ À L'EST: LES ROUMAINS

Les essais de ce livre ont été écrits – en français – au cours de plusieurs décennies et dans des circonstances fort diverses. Ils tournent néanmoins – je le remarque seulement maintenant, en les relisant l'un après l'autre – autour du même problème: le modernisme dans l'histoire et dans la culture roumaine, à partir de la fin du XIXe siècle et jusqu'à présent. En considérant l'année 1866, le début du règne de Charles I de Hohenzollern et de l'adoption d'une constitution démocratique, comme le moment de l'établissement de l'État et de la nation roumaine moderne, le premier essai de mon livre discute les critiques énoncées par l'association littéraire "Junimea" (1863–) justement à l'adresse de cet Etat et de cette nation. L'établissement de la société moderne en Roumanie coïncide donc avec la résistance envers elle. Voilà un "paradoxe roumain" qui ne sera d'ailleurs pas le dernier dans les "aperçus" suivants de ce livre. L'essai ayant ce titre, *Le paradoxe roumain*, pourrait ainsi être lu comme une introduction générale au volume, puisqu'il présente les origines historiques de certains paradoxes du développement politique et culturel de la Roumanie. Les idées rapidement esquissées dans cet essai ont été d'ailleurs développées dans un livre du même titre, que j'ai écrit en Roumain, ***Paradoxul român*** (Bucarest, Univers, 1998) qui reprend d'ailleurs, en traduction, *Le paradoxe roumain* offert ici en français.

Le modernisme littéraire

Par modernisme on peut comprendre, en premier lieu, un mouvement littéraire, paru en France, Espagne, Angleterre et Italie vers la fin du XIXe siècle, bien que sous des dénominations diverses, et qui s'étend au début du XXe siècle en Allemagne et en Autriche et s'épanouit ensuite, entre les deux guerres mondiales, dans la poésie et la prose de toute l'Europe, d'Eliot à Proust et de Joyce et Musil à Pirandello. Ce terme a un sens surtout esthétique, bien qu'il présuppose un contexte socio-politique démocratique, surtout libéral: il vise les transformations profondes de l'écriture et de la vision du monde dans les poèmes et les romans respectifs. La littérature roumaine suit ces lignes de développement: Alexandru Macedonski – le contemporain et le rival du groupe "Junimea" – pourrait être vu comme le fondateur d'un tel mouvement à la fin du siècle dernier, tandis que beaucoup de poètes (Arghezi et Blaga, par exemple) et de prosateurs (Camil Petrescu, Max Blecher et Mircea Eliade) sont les auteurs des meilleurs livres modernistes entre les deux guerres mondiales (voir pour ces auteurs, et d'autres, l'index des noms propres à la fin du livre). C'est dans *ce* sens du terme que je discute le modernisme dans l'essai sur le roman de l'entre-deux-guerres, bien que ce soit d'une manière plutôt critique. Sans nier l'importance du terme, et de la littérature qu'il désigne, je mets quelques points d'interrogation sur sa transformation dans le canon littéraire dominant de l'histoire littéraire du XXe siècle. La mise en discussion de ce canon vise à l'élargissement de la perspective sur la littérature de cette période: j'essaie de découvrir ce que ce canon cache, à savoir un certain genre de littérature qui n'est pas "moderniste" dans le sens esthétique du terme, mais qui montre des préoccupations différentes, disons plutôt "éthiques", et qui sont politiquement proches plutôt des attitudes de droite, que des attitudes démocratiques, dans les années trente.

Une question pertinente dans ce contexte est celle liée au reflux et même à la disparition de ce courant littéraire moderniste. Il reprend en vigueur, d'une manière assez surprenante, et devient le courant majeur

dans les années soixante et soixante-dix, en plein régime communiste, justement parce que l'attitude esthétique était à l'époque la seule attitude non-politique, mais en fait subrepticement anti-communiste, que le système politique tolérait. Ce "modernist revival" était un mouvement qui ne défendait pas seulement les valeurs esthétiques, comme il en avait l'air, mais aussi les valeurs politiques sous-jacentes, celle du libéralisme démocratique. Ce noeud de contradictions et les avatars des textes qui les expriment sont abordés dans mon essai *Une culture de l'interstice*, où le littéraire est défini dans ses rapports avec le social et le politique de la période d'après-guerre. C'est dans ce contexte fort complexe que finit le modernisme et que débute le postmodernisme littéraire dans un des plus conservateurs pays communistes de l'époque, la Roumanie sous le régime de Ceauşescu.

Le modernisme socio-culturel

Ces dernières remarques m'ont fait déjà glisser du sens esthétique du terme "modernisme", discuté jusqu'à présent, vers le sens socio-culturel. Le modernisme, dans ce sens-là, est un mouvement plus général qui vise à la modernisation de la société, des institutions aussi bien que de la mentalité. Son effet sur la littérature, bien qu'indéniable, est un effet plutôt secondaire par rapport à certains changements dans la profondeur de la société. C'est dans ce (deuxième) sens que le modernisme revient constamment dans le présent livre et constitue le réseau thématique profond de presque tous ses essais. La modernité roumaine se trouve au centre du débat même quand elle se trouve contestée, par exemple à "Junimea". Cet essai ne présente pas, ainsi que l'histoire littéraire l'a fait d'habitude, les performances littéraires du groupe – les grands classiques du XIXe siècles ainsi que Eminescu, Caragiale or Creangă ont été les membres de cette association – mais les changements dans la mentalité montrés par les discours politiques et théoriques de Carp, Maiorescu et Eminescu. C'est en analysant ces discours qu'on peut percevoir l'apparition à "Junimea" de l'homme politique, de l'idéologue et de l'intellectuel en tant que rôles sociaux

distincts, tandis qu'auparavant ces rôles étaient amalgamés, les intellectuels de 1848 étant en même temps les *leaders* de la révolution. On dirait, dans cette perpective, que c'est la spécialisation des rôles sociaux, et par là aussi l'autonomie de l'intellectuel – autonomie qui implique également le fait qu'il est éliminé du circuit politique – donc la séparation, en d'autres mots, du savoir et du pouvoir, qui sont les signes de modernité dans cette période.

L'article sur le populisme continue ce genre de réflexions. Ce mouvement né au début du XXe siècle a produit des textes littéraires médiocres – une raison pour laquelle il a été complètement ignoré le dernier temps – mais hautement significatifs du point de vue mentalité. C'est en essayant de dégager les structures normatives du discours populiste que je me suis rendu compte que c'est là qu'on peut trouver les premières attestations de quelques termes qui n'expriment pas la mentalité des paysans – ainsi que ce discours nous a voulu toujours faire croire – mais un univers complètement nouveau, celui d'un *tiers état*, l'univers des valeurs bourgeoises – présentes à la ville aussi bien qu'au village – qu'on avait obturé auparavant, ou que, tout bonnement, on n'avait jamais perçu. Si les discours de "Junimea" nous laissent entendre, à part les voix traditionnelle du boyard et du hobereau, la voix de l'intelligentsia, c'est parmi les populistes qu'on entend pour la première fois une nouvelle voix, celle du niveau social moyen, celles des 'pauvres gens' qui ont un petit négoce, ou bien sont des instituteurs, des popes ou des médecins à la campagne. Soulignons le fait que "Viața românească" (La vie roumaine), d'orientation populiste, donne la parole au vrai paysan aussi peu que l'avait fait "Convorbiri literare", la revue de "Junimea". Tous ces mouvements qui parlent *du* paysan *au nom du* paysan ne sont pas constitué *par* des paysans. Dans l'absence de la voix propre de ce groupe – de loin le plus nombreux dans la société – la figure du paysan est construite par les autres, par les boyards, par les intellectuels ou par les petits bourgeois.

La modernité roumaine, dans ce sens, bien que réelle, est la modernité des *happy few*.

La voix et le silence

Cette double structure – les voix de certains groupes et le silence des autres – diminue après la première guerre mondiale grâce aux réformes agraires et électorales qui instituent une nouvelle démocratie et par là un nouvel accès à la parole, mais ne disparaît jamais tout à fait. Par contre, elle revient en force pendant la période communiste. L'essai *Une culture de l'interstice* essaie de retrouver "entre les lignes" (l'interstice du texte) les messages qui n'avaient pas le droit d'être exprimés tels quels dans les lignes, dans le texte. Cette subtile culture de l'allusion, de la métaphore et du jeu de mots rappelle parfois les stratégies discursives du Moyen-Âge ou du Baroque. Ici, aussi bien que là, certains groupes essayent de s'exprimer en contournant certaines formes de censure, d'interdiction ou de mécénat, de tabous coiffés en sourires, grimaces ou jeux d'influences réciproques. J'essaie de distinguer les stratégies des "moines" et celles des "marchands" parmi les stratégies discursives des intellectuels roumains face au Pouvoir ou à ses scribes. La subtilité de cette culture est indéniable mais elle est une culture de cloître – pour renchérir sur les métaphores médiévales – et le développement de cette culture signifie la diminution sinon la disparition de la société civile.

Les gueux

C'est à la fin de cet essai que j'introduis un groupe nouveau, "les gueux", les "sauvages" de la jeune génération des années quatre-vingt (*optzeciștii*) qui ignorent superbement les subtilités des générations précédentes et écrivent comme ça leur chante. C'est dans leur profond mépris pour des "règles" que je mettais, à l'époque, mes espoirs, une époque sur laquelle j'écrivais d'ailleurs moi-même dans le désespoir et l'amertume d'avoir quitté mon pays, un pays que je croyais sans avenir parce qu'il paraissait sombrer pour de bon dans l'enfer de Ceaușescu. Mais, avant de continuer, une précision encore.

L'espace d'une fulguration ...

Une note agrippée à la première page de l'essai *Une culture de l'insterstice* est pour moi bouleversante, parce qu'elle exprime l'intrusion violente du *temps orageux de l'histoire* dans *le temps paisible du texte*. La note est la suivante: "Ce texte a été écrit avant les événements tragiques de Timişoara". On peut remarquer tout de suite la double bizarrerie de cette note: elle situe l'écriture du texte avant "Timişoara" mais elle ne dit rien sur la suite des "événements tragiques de Timişoara". L'explication en est simple: j'avais écrit ce texte en été 1989 pour un numéro sur la Roumanie de la revue "Les Temps modernes", qui a paru en janvier 1990. Ceci explique le ton sombre de l'article et aussi ma crise de conscience, qui était d'ailleurs la crise de tous ceux qui désespéraient de l'absence d'événements en Roumanie au moment où tout l'Europe de l'Est bougeait. J'ai reçu les épreuves de mon texte après le 15 ou le 16 décembre 1989 – les jours du soulèvement à Timişoara – mais avant les 21–22 décembre, les jours de l'écroulement du régime Ceauşescu. C'est pendant *l'enfer gris de l'incertitude* qui a marqué cette semaine que j'ai écrit cette note. Le fait qu'il y avait eu la révolte de Timişoara ne donnait, ces jours-là, aucune garantie qu'elle aboutira à quelque chose d'autre et que, à l'inverse des événements pareils de Braşov en 1988, elle aura une suite à Bucarest, ce que sera ensuite la révolution. Pendant l'entre-temps mortel de ces jours-là tout pouvait basculer de nouveau et la dictature pouvait être réimposée au pays. Le 22e décembre mon texte se trouvait déjà à l'imprimerie française: le temps réel ne pouvait plus y poser son empreinte. Mon texte, et le numéro des "Temps modernes", ont été publiés après la victoire de la révolution. Là, le temps réel avait pris une vitesse qui dépassait de loin celle du temps de l'écriture.

Je me suis toujours dit, à propos de cette note, que, en fait, j'ai écrit moi-même tous ces articles dans un espace d'interstice. Ce n'est que pendant la correction des épreuves de cet article que le temps de l'écriture a coïncidé, tragiquement, avec le temps historique. Pour le reste, j'ai écrit en marge des événements. Vu d'Amsterdam, le

modernisme littéraire de la Roumanie m'a fasciné autant que son modernisme socio-culturel. J'ai écrit ces articles, peut-être, à cause du fait que je ne me suis jamais battu dans le réel pour la modernité que j'ai voulu défendre sur le papier. A vrai dire, mon destin personnel n'a coïncidé avec la bataille pour la modernité des Roumains – et je vois dans la révolution du décembre 1989, qui a envoyé Ceauşescu aux enfers, le triomphe de la modernité roumaine – que dans l'espace fulgurant de cette note désespérée. Pour le reste, je n'ai fait qu'écrire.

Des "gueux", de nouveau, ou du postmodernisme

C'est plus tard seulement que j'ai pu connaître beaucoup mieux tant les textes de la génération quatre-vingt que leurs auteurs. Si je me suis mis à les aimer, c'est à cause de leur qualité, bien sûr, mais aussi à cause du fait qu'ils ne représentaient pas seulement le mépris des règles, que j'avait tant admiré auparavant, mais aussi l'invention d'une nouvelle modernité, celle du postmodernisme. La contradiction dans les termes n'est qu'apparente. Mircea Nedelciu, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, écrivaient au centre d'une *modernité éclatée* dont les débris gisaient dans les rues mal éclairées et mal odorantes du Bucarest de Ceauşescu. Ce qu'ils laissaient voir était la dé-modernisation entreprise par ce régime et qui paraissait abîmer non pas seulement le présent mais le futur aussi. Je sentais poindre dans leur réalisme cruel le même désespoir que le mien. D'autre part, ils avaient su inventer, dans le centre même de ce désespoir, le noyau dur d'une résistance absolue, le noyau d'où ils soulignaient l'éternité de certaines normes, celles de la liberté de l'esprit en premier lieu, *au sein même de leur absence*. Ce qui me fascinait dans ces textes était l'incroyable force d'un idéal de modernité affirmé du fond même d'un puit où cet idéal s'était apparemment engouffré. Ce *De profundis* de la modernité roumaine, et par là de l'appartenance de cette culture à l'Europe, m'avait ému et m'avait convaincu que cette culture était, quand même, indestructible.

La forme que prenait cette résistance n'était plus celle de l'ancienne modernité historique. Les attitudes envers le texte, le lecteur, les traditions roumaines, le monde de l'actualité, étaient tout à fait différentes de celles du modernisme esquissé ici à partir de la fin du XIXe siècle. Leur extrême liberté d'esprit, leur sarcasme, leur "manque de respect" envers les traditions, les situaient dans un monde évidemment post-moderne. J'ai essayé à découvrir ces nouvelles structures dans le texte d'un récit de Nedelciu et j'ai donné à mon essai le titre *L'écho et la résonance*, parce que ce récit me semblait être le programme de tout un groupe: comment éviter d'entrer dans le jeu de l'oppresseur tout en lui opposant non pas une nouvelle – peut-être décevante – idéologie, mais une anti-manipulation textuelle. Le fait d'y croire, et d'y réussir, me semble définitoire pour Nedelciu et pour son groupe. Si je me suis permis d'analyser cette technique en référant à certaines théories sémiotiques et pragmatiques, qui sont parfois un peu difficiles à suivre, c'est que j'ai voulu souligner, encore une fois, la modernité des connaissances théoriques présupposées par le récit de Nedelciu.

D'autre part, j'ai l'impression que cette attitude des *optzeciști* connaît déjà une certaine tradition dans les lettres roumaines. C'est pourquoi j'ai ajouté au volume un long essai sur un roman de Tsepeneag, le chef de file d'un certain modernisme des années soixante, dont l'attitude de fidélité sarcastique envers les traditions définissait, à ce moment-là, le modernisme aussi bien qu'elle le fera par rapport au postmodernisme vingt ans après. Les mondes mis en oeuvre par Tsepeneag couvrent le réel et le virtuel d'une manière comparable à celles de Nedelciu. La mise en abîme de ces mondes, l'un par rapport à l'autre, me semble une opération qui réclame en même temps l'attention pour l'attitude complexe d'un écrivain en rupture avec soi-même, d'un émigrant coupé de son pays et de sa langue d'écriture, et d'un moderne enivré du nouveau roman français qui rêve néanmoins, au bord de la Seine, du drame archaïque d'un berger roumain.

Break-through in Paris

Si presque tous les écrivains et essayistes roumains mentionnés jusqu'à maintenant n'ont pas réussi à atteindre une notoriété internationale, par contre Mircea Eliade et Emile Cioran sont devenus célèbres à Paris et dans le monde entier. Le chapitre sur leur oeuvre devrait être pour le lecteur occidental le chapitre le plus familier, et pour le lecteur roumain, le chapitre le plus surprenant. Les essais en question portent sur les textes de deux écrivains qui, vus de Bucarest, sont renommés à Paris, lieu magique pour tout intellectuel roumain travaillé par l'ambition de la gloire, mais qui, vus de l'Occident, expriment deux manières différentes, mais également tragiques, de rompre avec le passé. Ils expriment à Paris, sans doute, une certaine modernité – c'est une des explications de leurs succès – mais celle-ci prend un contour si personnel justement par le manque, ou par le sacrifice, de ce qui avait constitué leur passé. Eliade n'oublie pas l'univers mythologique de sa jeunesse, Cioran le conjure, s'en sépare, s'en éloigne avec fureur. Le sacré nié vigoureusement par Cioran revient dans les textes d'Eliade, et il y revient dans un contexte théorique à part, ce qui rend passionante la comparaison d'Eliade avec Heidegger et quelques autres philosophes français et italiens, justement, post-modernes. Le recours au contexte philosophique m'a aidé ici à dégager une certaine spécificité, ainsi que l'a fait pour d'autres auteurs, le recours aux contextes sémiotiques ou pragmatiques. Happé moi-même dans le monde post-moderne, je prends mon bien théorique là où il me plaît.

Conclusion

La modernité en quête d'elle même est le titre de l'essai final mais il pourrait être, et en un sens il l'est, celui du livre tout entier. La modernité roumaine, ainsi que celle d'autres cultures européennes à l'Est, n'est pas une modernité reconnue à l'Ouest. Elle est plutôt un objet à construire qu'un objet évident. Cette modernité du désir contredit

parfois son absence de fait et c'est souvent par la dénégation – de la part de ses adversaires – qu'elle peut (et doit) être (re)construite. N'empêche que cette modernité agit à l'intérieur de la culture roumaine depuis plus d'un siècle, n'empêche que si la culture est si vivante dans ce pays, c'est parce qu'elle a assumée avec ferveur cette modernité de souche européenne.

Je ne voudrais pas finir cette préface sans remercier Gheorghe Crăciun, et toute son équipe, de sa ténacité à éditer ces textes en français, ainsi que Liliana, d'avoir revu tous les textes et, surtout, de n'avoir jamais cessé de croire à l'intérêt qu'on pourrait encore avoir à les lire.

LE PARADOXE ROUMAIN

L'apparition d'une nouvelle revue[*] suppose un certain accord préliminaire sur au moins deux concepts: le sujet qui va effectuer les recherches et l'objet de celles-ci. Si le domaine d'une telle activité est plus ou moins établi et accepté par une communauté scientifique et culturelle donnée, ces deux concepts ne sont même pas mis en question. Si, au contraire, le domaine de cette activité est moins connu, une définition préalable des deux concepts-clé s'impose. En ce qui concerne le roumain, la situation me paraît, de ce point de vue, assez particulière. Il ne s'agit pas, évidemment, d'un objet nouveau de recherche, puisqu'il est constitué comme tel depuis pas mal de temps, non seulement en Roumanie mais aussi dans plusieurs autres pays. En plus, il est déjà intégré dans des domaines de recherche plus larges, comme la philologie romane, les études sud-est-européennes, etc. L'enjeu de notre entreprise est donc l'autonomie scientifique des études roumaines en dehors des frontières de la Roumanie. Autrement

[*] Cet article a été écrit en 1974 et publié dans le premier numéro de la revue "International Journal of Rumanian Studies", edité à Amsterdam, en 1976. Beaucoup de choses ont changé, par la suite, dans la situation politique et culturelle de la Roumanie. Si je laisse ici quelques affirmations inchangées, en dépit du fait qu'elles ne représentent plus aujourd'hui les idées qu'on a de la période en question, je le fais justement pour illustrer les idées qu'on en avait, que j'avais, à l'époque. D'autre part, le statut fondamental de la *românistica*, des études roumaines, n'a pas changé, malheureusement, vingt cinq années plus tard (S. A., 1999; voir aussi les notes ajoutées à la traduction roumaine de cet essai dans mon livre ***Paradoxul român***, Bucarest, Univers, 1998, pp. 31, 36, 41 et 43).

dit, la question qui se pose est la suivante: est-il raisonnable de souhaiter l'existence d'un *sujet* dévoué exclusivement aux recherches sur le roumain, et d'un *objet* d'étude d'une ampleur relativement limitée, tel que le roumain, et d'un caractère assez différent par rapport aux autres objets "consacrés"? Une réponse positive donne toujours comme arguments l'intérêt que présentent les caractères intrinsèques de la langue et de la littérature roumaines aussi bien que les résultats scientifiques déjà acquis. Une réponse négative ne conteste ni les uns ni les autres, mais attire l'attention, avec un sourire froidement poli, que ces résultats ont été obtenus presque toujours par des recherches qui situaient le roumain dans des contextes plus vastes. La conclusion, alors, est que l'autonomie du sujet: le roumanisant, et de l'objet: le roumain, n'est ni nécessaire ni désirable. Cette dernière assertion, bien que fausse, pourrait, quand même, encore donner à penser, seulement en vertu de certaines prises de positions historiquement constituées à partir de quelques traits paradoxaux, tant de l'objet, que du sujet. Il me semble donc qu'une discussion préliminaire sur ces paradoxes est indispensable, afin de clarifier le sens de notre entreprise présente et future. Il va sans dire qu'elle repose sur notre conviction quant à l'absolue nécessité de l'autonomie des études roumaines.

Le premier paradoxe du roumain concerne sa position dans l'espace culturel européen. La géographie et l'histoire ont placé la Roumanie entre l'Europe centrale, l'Europe orientale et les Balkans, comme un îlot latin perdu dans la masse slave et hongroise environnante. Ceci a déterminé ce que j'appellerai *le paradoxe de l'appartenance*. Si on se demandait à quelle zone culturelle appartiennent les Roumains, la réponse serait assez surprenante: à toutes et à aucune des zones mentionnées auparavant. Le domaine roumain s'est ainsi constitué sur la frontière de trois zones de culture différentes et, comme tout domaine de frontière, il les rapproche en les distinguant. Il est vrai qu'une telle remarque ne vise pas seulement le domaine roumain. Les Pays-Bas et la Belgique, la Suisse, la Pologne aussi peut-être, ou les états baltiques, ne s'agit-il pas, là-aussi, de croisements culturels par excellence? Et au fond, chaque pays n'est-il pas, à la limite, un médiateur entre ses voisins? Toute réponse, évidemment, ne comporte qu'une vérité de nuance. Chez les

Roumains ce phénomène est, quand même, plus accusé, si on pense au fait que les Carpates, en séparant les provinces roumaines soumises à l'influence, ou à la domination, turque en Valachie, russe et polonaise en Moldavie, autrichienne et hongroise en Transylvanie, ont séparé des civilisations basées sur des structures socio-politiques, religieuses et culturelles tout à fait différentes. Il faudrait aussi se rappeler que *jamais*, au cours de l'histoire, les provinces roumaines n'ont été englobées *toutes ensemble* dans *une seule* zone d'influence mais qu'en revanche elles ont toujours servi, jusqu'à la fin du XIXe siècle (et même plus tard, bien que d'une autre manière), d'espaces intermédiaires, amortissant les chocs, entre les colosses voisins (Autriche, Russie, Turquie). C'est pourquoi les provinces roumaines n'ont pu être réunies dans un seul et même état souverain que pendant quelques décennies au XXe siècle.

Toute sorte d'échanges et d'influences se sont donc croisées sur le territoire roumain, parfois se mélangeant, parfois s'annulant réciproquement, et souvent étant absorbées dans la profondeur de la terre, mais nulle d'entre elles n'a réussi à s'imposer d'une manière tellement définitive que toute différence soit abolie et que la Roumanie soit intégrée dans une des zones environnantes. Les Roumains ont donc construit leur culture en acceptant un minimum d'éléments en commun avec chaque zone voisine, le minimum qui rendait le contact avec elle possible, mais en l'utilisant en même temps fort à propos justement pour se différencier des *autres* zones voisines. C'est grâce à un tel art qu'ils ont réussi à équilibrer le caractère autrement divergeant de ces nombreuses influences. Au Moyen-Âge, l'orthodoxie a maintenu le contact avec les peuples sud-danubiens conquis par les Turcs et a aidé les Roumains à résister à l'expansion catholique hongroise mais, d'autre part, c'est l'alliance avec la Hongrie chrétienne qui a été, quelquefois, l'unique moyen de résister à l'assaut de la Turquie musulmane. Etienne le Grand[1] et l'équilibre réalisé par lui entre la Hongrie, la Pologne et la Turquie, Constantin Brâncoveanu[2] et l'équilibre maintenu entre l'empire

[1] Prince de la Moldavie, 1457–1504.

[2] Prince de la Valachie, 1688–1714.

ottoman, la Russie et l'empire autrichien, voilà les exemples les plus célèbres d'une diplomatie qui, en fait, n'avait pas d'alternative.

Ainsi, les Roumains ont dû vivre et créer dans l'étroit espace resté libre entre des états et des cultures puissantes, parfois oppressantes. Pour rester eux-mêmes, ils ont dû toujours miser sur une multiple différenciation et sur un multiple rapprochement. Une synthèse culturelle en est sortie, mais aussi une disponibilité, souple et méfiante, envers autrui: la tolérance et la curiosité pour le voisin, pour l'étranger, s'allient parfois étonnamment à un scepticisme et à un traditionalisme inébranlable, caractéristiques pour un peuple soucieux de préserver les contacts mais aussi d'éviter l'annexion, fût-elle brutale ou en douceur. Voilà pourquoi être et rester Roumain est le grand thème d'une culture qui a toujours dû se penser soi-même dans les termes, parfois étroits, de la survivance. Ce mythe de l'identité a constamment été prioritaire par rapport à tout autre problème culturel ou idéologique. Le seul lieu d'intégration désiré était un lieu impossible: la romanité occidentale. Le désir d'y revenir conduisit à une quête, ou à un retour, vers le foyer mythique, dont les résultats ont souvent été décevants, la permission d'y pénétrer ne signifiant guère la permission d'y demeurer. L'Italie fascine au XVIIe et au XVIIIe siècles les humanistes valaques et moldaves, au XVIIIe et au début du XIXe les latinistes transylvains, la France attire comme un aimant l'intelligentsia du XIXe siècle. Mais l'indifférence, ou presque, de l'Ouest "semblable", et la dissemblance des voisins immédiats, parfois agressive, créent le sentiment d'une solitude douloureuse, d'un *dor*, d'une nostalgie déchirante vers un ailleurs qui n'est nulle part, et font croître la force des propres traditions, l'unique lieu accessible, où le Même et le Différent s'acceptent et s'enrichissent réciproquement.

Le deuxième paradoxe concerne l'intégration des Roumains dans le temps, dans l'histoire européenne. Les grandes étapes de la culture de l'Ouest n'existent pas comme telles en Roumanie; les éléments constitutifs en sont bien visibles, il est vrai, mais curieusement mélangés et déformés. J'appellerai ce paradoxe *le paradoxe de la simultanéité*, en ce sens que les grands courants successifs de la culture européenne sont projetés dans la culture roumaine sur le plan du simultané. L'absence d'une Renaissance et

d'un Baroque roumain, en tant que périodes artistiques distinctes, n'empêche pas l'apparition des humanistes ou des textes baroques (Dimitrie Cantemir)[1], au sein même d'une culture médiévale tardive. Mais le phénomène est encore plus évident au XIXe et au XXe siècles. En effet, la philosophie des Lumières, le classicisme, le préromantisme, le romantisme coexistent dans la première moitié du XIXe siècle, aussi bien que le romantisme, le réalisme, le naturalisme, le symbolisme vers la fin du siècle. Bien plus, le même écrivain fait souvent preuve d'une ambiguïté surprenante: rappelons-nous, à titre d'exemple, Grigore Alexandrescu, pour la première moitié du XIXe et Alexandru Macedonski, ou Barbu Delavrancea, pour la fin du même siècle. Enfin, au XXe siècle, le symboliste George Bacovia est contemporain des dadaïstes et des surréalistes, tandis que les grands romans réalistes de Liviu Rebreanu apparaissent en même temps que les romans "proustiens" de Camil Petrescu, les romans "gidiens" de Mircea Eliade et la prose "absurde" de Urmuz. Bien sûr, il y a très peu d'écrivains, dans toutes les littératures, qui puissent être intégrés dans un seul et même courant littéraire, mais il me semble que la littérature roumaine a ceci de particulier que presque aucun grand écrivain, à l'exception d'Eminescu, ne fait partie d'un seul courant et que les courants mêmes, à cause de leur inhabituel enchevêtrement, peuvent être définis seulement par leurs *textes* et non pas par leurs *auteurs*. Un si déconcertant mélange est explicable sans doute par les circonstances où apparaissent l'État et la culture roumaine moderne. Est-ce qu'il ne serait tout de même pas possible de réunir toutes ces manifestations diverses et analogues dans une figure cohérente de la *psyché roumaine*? Cette projection du successif dans le simultané me semble le signe d'une passion à la fois dangereuse et sublime: gagner de vitesse sur les autres, faire vite tout ce que les autres ont fait à leur aise, mais aussi le signe d'une valorisation du Temps tout à fait différente de celle qui opère dans d'autres cultures. S'il y avait un mythe temporel dans la culture roumaine, je le ferais déduire de cet effort désespéré pour récupérer le temps perdu. Mais nous verrons tout de suite que cette fuite en avant dans le temps fonctionne plutôt en sur-

[1] Humaniste (1673–1723), et – très brièvement – prince de la Moldavie.

face, parce qu'en profondeur la contemplation des valeurs invariantes des systèmes traditionnels (folkloriques) ne fait, évidemment, qu'annuler le temps. Cette culture fondée sur des structures atemporelles apparaît donc, dans la perspective que nous empruntons maintenant, comme une culture produite selon un rythme temporel saccadé, haletant. Tout ce qu'on a fait là-bas semble avoir été réalisé *malgré*, ou *contre*, le temps.

J'ai délimité jusqu'ici un *espace* culturel construit selon les frontières qui séparent des civilisations voisines, mais différentes et, en plus, selon un *temps* culturel harcelé, fiévreux, cherchant toujours à se dépasser. Il me reste à nommer un troisième paradoxe, qui est celui de la *continuité* et la *discontinuité* de la culture roumaine. En dépit de ses avatars historiques, en dépit des influences diverses, parfois contraires, qui ont agi sur la Moldavie, la Valachie et la Transylvanie, la langue et la culture roumaines montrent une étonnante unité. Deux discontinuités fondamentales empiètent cependant sur celle-ci. La première, *verticale,* est exprimée par le fait, peu usuel dans d'autres espaces culturels, qu'en Roumanie il y a pratiquement deux cultures: le folklore et la culture des "lettrés". Le folklore roumain, on le sait, est encore productif: il a ses propres créateurs, son propre public et ses propres moyens de communication, restés presque inchangés, malgré la pénétration des mass-media dans le milieu rural. Cette culture folklorique a toujours doublé l'autre; c'est pourquoi le Roumain moyen a pu croire que le folklore est sa vraie, son authentique culture, tandis que l'autre culture est plutôt quelque chose de passager, de superposé, qui subit fatalement les pressions ou les modes venues de l'étranger. On dirait, aussi par rapport aux termes du paradoxe précédent, que pour les Roumains le folklore existe sur une dimension éternelle, tandis que la culture des lettrés se manifeste sur une dimension temporelle, donc "périssable". Le fondement de cette conviction est surtout, me semble-t-il, la complexité du folklore roumain, qui constitue un univers idéologique et émotionnel extrêmement riche et cohérent, pouvant répondre à n'importe quelle sollicitation ou situation. Une certaine sérénité en a résulté. Tant que le folklore existait, l'identité avec soi-même de la nation était sauvegardée. La

culture officielle pouvait être produite en ancien slave, en grec, ou se soumettre plus tard aux influences françaises et allemandes, peu importe, la "vraie" culture continuait comme si de rien n'était. Ceci a posé un rapport hiérarchique entre les deux cultures, dans lequel le terme fort a été plutôt le folklore. Apparemment indifférente aux changements en surface, la vie spirituelle "authentique" de la nation continuait, imperturbable, en profondeur. Cette assurance explique bien la survivance du roumain aux endroits, comme la Transylvanie, et aux époques, comme le XVIIIe siècle, où la menace des pressions politiques et culturelles était très forte.

Tout ceci a été déterminé, en fait, par une incroyable ténacité des structures mentales féodales, structures qui sous-tendent la production folklorique. En plus, les écrivains et les artistes roumains d'origine rurale ont apporté dans l'art "lettré" l'idéologie traditionnelle de leur classe. Un certain conservatisme s'ensuivit. Ce prestige des traditions freina ainsi les tentatives d'un changement politique et culturel fondamental, aussi bien qu'une radicalisation en profondeur de l'intelligentsia roumaine. Depuis Eminescu jusqu'à Lucian Blaga et à Ion Alexandru, depuis Ion Creangă jusqu'à Mihai Sadoveanu et à Marin Preda, beaucoup d'écrivains roumains ont allié leurs innovations esthétiques à un certain traditionalisme idéologique. Par rapport à d'autres cultures, comme la culture française par exemple, où les grands noms appartiennent surtout à ceux qui ont provoqué les ruptures les plus spectaculaires avec le passé, la situation de la culture roumaine peut bien surprendre. Le débat théorique le plus persistant, une vraie variante roumaine de la "querelle des anciens et des modernes", a commencé au XIXe siècle et a continué jusqu'à la deuxième guerre mondiale et même après, en opposant les différents "modernistes" aux différents – et puissants – groupes de "traditionalistes". Il est frappant que même plusieurs écrivains d'avant-garde, comme Tristan Tzara, Fundoianu (connu en France sous le nom de Benjamin Fondane), Ilarie Voronca ou Ion Vinea n'ont pas hésité à reprendre parfois les vieux thèmes du répertoire lyrique rural. En fait, les traditionalistes ont invoqué le folklore avec le même enthousiasme que l'Occident avait mis à invoquer l'héritage classique de l'Antiquité. C'est pourquoi je n'hésite pas à appeler, par analogie,

le folklore roumain et l'idéologie qui le soutient *le vrai classicisme roumain*, le fondement même des formes culturelles ultérieure. Et c'est pourquoi tout geste culturel roumain ne prend sa vraie signification que dans ce contexte. La discontinuité, alors, devient le tiraillement de tout intellectuel roumain entre ce qu'il ressent comme un devoir envers lui-même, et ce qu'il ressent comme un devoir absolu, sous peine de trahison, envers cet univers traditionnel compact, impératif, généralement accepté comme exprimant son essence même. Les étiquettes politiques courantes en Occident, "droite" et "gauche" culturelle, prennent donc en Roumanie des connotations évaluatives assez particulières, dont l'historien objectif doit tenir compte. Ce fait a d'ailleurs été remarqué, entre autres, par Garabet Ibrăileanu et plus tard par Eugen Lovinescu[1], dans leurs écrits sur l'esprit critique et sur le développement de la civilisation roumaine moderne.

Il y a aussi une deuxième discontinuité, rattachée à la première, mais opérant sur une dimension *horizontale:* c'est la rupture enregistrée au début et surtout au milieu du XIXe siècle, lorsque la Roumanie se tourne résolument vers l'Ouest, niant, et plus tard ignorant, ses anciens liens avec le monde balkanique. Cette réévaluation est sans doute redevable à la position géographique "paradoxale" de la Roumanie, au carrefour de trois zones culturelles essentiellement différentes, aussi bien qu'à une course désespérée en avant pour récupérer le décalage temporel par rapport à la civilisation de l'Ouest. On continue donc à chercher son identité, mais on la cherche ailleurs. La rupture avec l'environnement culturel immédiat est aussi une rupture avec le passé immédiat. L'état bourgeois et la culture bourgeoise

---

[1] Est considéré, grâce a son ouvrage majeur ***Istoria civilizației române moderne*** (Histoire de la civilisation roumaine moderne, 3 volumes, 1924–1925), comme un important idéologue du libéralisme, tandis que dans son second livre fondamental, ***Istoria literaturii române contemporane*** (Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 6 volumes, 1926–1929) il défend brillamment le modernisme littéraire roumain. Le canon culturel que je discute ici est mis en place justement par la conjonction de ces deux ouvrages – écrits d'ailleurs l'un après l'autre – c'est-à-dire par la *réunion* du modernisme et du libéralisme.

surgissent à la suite d'une négation violente du monde féodal et balkanique. La révolution se produit dans le langage, dans la civilisation quotidienne, avant d'arriver aux structures socio-culturelles, mais elle n'avance pas d'un même pas. Vers la fin du XIXe siècle, le décalage devient dramatique: les changements politiques accélérés du pays se heurtent à la critique culturelle tenace de "Junimea"[1], l'état bourgeois naissant trébuche en premier lieu contre l'opposition des intellectuels. La grande rupture est donc la rupture entre l'état et la culture, entre le politique et le culturel, entre la poussée vers un synchronisme à tout prix avec l'Occident et le poids d'un passé encore aimé et respecté, entre une fuite en avant et une fuite en arrière. Bien que le conflit État – culture soit assez général à l'époque bourgeoise moderne, je crois qu'il a été plus spécialement accusé en Roumanie par le laps de temps incroyablement court – le troisième quart du XIXe siècle environ – pendant lequel a été créé l'État et ses institutions. J'appellerai cette discontinuité, qui marque, en fait, un état de crise qui dure en Roumanie déjà depuis un siècle, le conflit entre un modèle socio-économique moderne et un modèle culturel anachronique. Cette crise n'a pas existé pendant le long Moyen Âge roumain à cause, justement, d'une concordance des modèles socio-économique et culturel. *La culture roumaine moderne est donc née par une prise de conscience et par la polarisation idéologique qui s'ensuivit, au moment où la discontinuité verticale des deux cultures a été brusquement dramatisée par la discontinuité horizontale entre le monde féodal et le monde moderne bourgeois.* On pourrait presque dire que toute la culture roumaine moderne n'a été, ensuite, que la recherche d'une nouvelle unité, qui puisse réconcilier les modèles socio-économiques, idéologiques et artistiques divergents.

Devant les multiples paradoxes de l'objet de son étude, le sujet roumanisant lui non plus n'est dépourvu de certains aspects paradoxaux. Il y a premièrement très peu de gens qui soient spécialisés en

---

[1] Association littéraire animée par Titu Maiorescu (1840–1917) qui se trouve au début de la culture moderne en Roumanie; voir l'article ci-dessus dans ce volume même.

roumain et ne travaillent que sur le roumain, en dehors des frontières de la Roumanie. Pour la plupart, sinon pour l'unanimité des roumanisants, le travail sur le roumain s'exerce parallèlement à une autre spécialité. Hobby ou violon d'Ingres, le roumain ne s'est jamais imposé comme une spécialité unique, même pour ceux d'entre nous, ou de nos prédécesseurs, qui lui ont consacré beaucoup de leur énergie et peut-être leurs meilleurs livres. Pourquoi cette hésitation? Sans doute à cause du statut encore imprécis, ou secondaire, que le roumain garde dans la hiérarchie de plusieurs universités européennes, sans doute parce que le nombre d'étudiants, donc de cours, pour le roumain est encore restreint, sans doute parce que, en dehors de l'université, il y a peu de chances pour un roumanisant de gagner son pain. Mais, au-delà de ces explications d'ordre pratique, une question difficile se pose: pourquoi la culture roumaine n'a-t-elle pas réussi jusqu'à présent à s'imposer à la conscience européenne? Depuis le romantisme, l'histoire culturelle de l'Europe est un permanent effort de récupération des valeurs ignorées ou oubliées. La France, l'Allemagne, l'Angleterre, voilà le "centre" idéal qui absorbait, dès le XIXe siècle, d'un mouvement centripète, les "périphéries" culturelles qui, en fait, couvraient le reste du monde. L'évaluation des objets *culturels* ne faisait, cependant, que suivre les hiérarchisations *politiques* de l'époque. La conscience culturelle moderne, c'est-à-dire post-romantique, a été modelée par un système politique international centré sur les grandes puissances occidentales. Les priorités et les critères de valeur ont été produits dans l'Ouest, lui-même assez limité, puisqu'il connaissait plutôt vaguement la littérature contemporaine de la Scandinavie, par exemple, du Portugal, et même de l'Espagne et de l'Italie. La carrière, *la fortuna*, de tel ou tel écrivain a été donc dépendante non pas de sa valeur dans le système culturel émetteur, mais de la cote de ce système tout entier dans le système receveur. Ibsen, Dostoïevski, Unamuno, Faulkner ont été sélectés – il est vrai, avec une justesse remarquable – parce qu'ils répondaient aux besoins de la culture française même, à cette époque. On dira que n'importe quel processus de réception culturelle, partout et toujours, suit le même pattern idéologique. Sans doute, mais ceci ne fait que renforcer notre remarque selon laquelle la hiérarchie des valeurs culturelles en

Europe a été, et elle l'est encore, strictement dépendante de l'équilibre des forces politiques. Autrement dit, la cote d'un objet culturel sur le marché des valeurs européennes a été une fonction de la cote du système politique auquel appartenait l'objet respectif sur le marché politique international. Or, pour revenir à la Roumanie, ce pays a eu la malchance d'arriver à sa forme politique moderne dans la deuxième moitié du XIXe siècle, c'est-à-dire au moment où d'autres États et cultures, déjà mûres à l'époque, réussissaient à pénétrer sur ce marché. A la fin du XIXe siècle et pendant les deux guerres mondiales, la Roumanie n'a pas acquis un poids politique propre: si elle a été impliquée dans les rivalités politiques et militaires des "grands", ceux-ci ne l'ont regardée qu'en tant que client stratégiquement utile. Enfin, les valeurs culturelles que les Roumains auraient pu exporter à la fin du XIXe siècle et au début du XXe étaient retardataires ou trop déconcertants. Eminescu a été le dernier romantique en Europe. Liviu Rebreanu, romancier réaliste, est arrivé trop tard, ainsi que George Bacovia, poète symboliste, en revanche Camil Petrescu, romancier moderniste et Urmuz sont arrivés trop tôt. La vague littéraire russophile et hispanophile n'a pas été suivie par une vague roumanophile, alors que les Roumains bénéficiaient de poètes comme Bacovia, Blaga, Tudor Arghezi et Ion Barbu, et d'une douzaine d'essayistes et prosateurs brillants.

Tout ceci pour conclure que la Roumanie, au XIXe et au XXe siècles, a raté sa chance. Mais il serait trop simple de rejeter la faute, si faute il y a, entièrement sur la situation culturelle européenne. L'échec est redevable aussi à la structure même de la culture roumaine. Je me permets ici de joindre ces remarques à celles exprimées auparavant quant aux paradoxes de cette culture. Elle a toujours été difficilement classable, trop différente par rapport à ce que l'on assimilait à l'époque. En même temps, vu de loin et un peu à la hâte, son paysage culturel paraissait trop mélangé, trop brusquement construit, trop désireux d'être à la page et à la fois trop obsédé par son propre passé. En plus, pourquoi ne pas le dire, elle ne faisait rien pour "exporter" ses propres valeurs. Ces inconvénients n'ont été atténués que par la "contextualisation" du roumain dans les études romanes et balkaniques, qui apprivoisaient un peu cet inclassable.

En tout cas, c'est une telle situation que nous devons aujourd'hui affronter. Autrement dit, nos travaux se sont constitués malgré et contre cette ignorance, ou cette indifférence. Si rigoureux qu'ils soient, ils n'acquièrent pas, d'habitude, dans le cadre de la structure de l'enseignement et de la recherche (en Europe de l'Ouest au moins), un statut plus haut que celui d'un hobby ou d'un violon d'Ingres, et ceci s'explique par le fait que l'objet même de nos études, la culture roumaine, n'a pas encore acquis, elle non plus, un statut plus haut que celui, peu enviable, d'une culture européenne secondaire.

C'est cette image que les autres ont de l'objet de notre travail qui se retrouve, plus ou moins manifeste, au coeur même de notre activité. Nous autres, roumanisants, nous nous trouvons un peu dans la situation difficile d'un homme gêné par les commentaires que ses amis profèrent, devant lui, sur la femme qu'il aime. Il n'accepte pas les ironies, parce qu'elles le touchent lui-aussi, mais il n'ose la défendre, par crainte que ce geste d'amour n'augmente les railleries. Sa seule solution alors est de raisonner son amour, de produire les arguments logiques par lesquels cet amour pourrait paraître aux autres aussi comme un choix justifié. Mais, pour le moment, le roumanisant reste tiraillé entre deux attitudes contraires qui constituent le paradoxe de son amour. Il est parfois trop ironique, il est parfois trop passionné. Il est parfois trop distant, et parfois trop concerné. Ce choix dépend quelquefois de l'appartenance, ou non, du roumanisant à son objet d'étude. Tel roumanisant roumain est voué à la justification. Il accepte parfois les critiques concernant les structures et les typologies de ses objets culturels, mais non pas les critiques concernant la valeur de ceux-ci. Il en ressent donc douloureusement la désacralisation, sans observer que trop défendre peut témoigner parfois d'un complexe d'infériorité. Un type contraire de roumanisant est plutôt sujet à une ironie préventive qu'il partage avec le public par faiblesse: il craint que les autres ne voient trop vite la tendresse qu'il ressent pour son objet. L'ironie le sauve, l'ironie le justifie aussi, il garde ses distances pour rester lui-même, pour n'être pas englouti par l'objet. En d'autres termes, il accepte la hiérarchie culturelle établie en Europe afin de retrouver sa sérénité et, peut-être, afin de se défendre contre les doutes quant à son propre choix.

Dans les deux cas, le roumanisant risque de s'identifier trop au rôle que lui a assigné l'Histoire et de demeurer quand même extérieur à la science. Il se laisse prendre par l'appel émotionnel, contradictoire, de l'objet parce qu'il n'a pas réussi à conquérir l'autonomie que toute science mûre suppose, par rapport à l'objet et par rapport au public. Une science n'a pas à justifier, ni à accuser. Elle observe, elle découvre son objet et en même temps le construit. L'image que le public se forge de cet objet n'est, simplement, qu'un autre aspect de l'objet même. La science n'a rien à faire avec l'opportunité de ses assertions mais seulement avec leur vérité.

À passer parmi tant de paradoxes, mon propos risque bien de devenir un peu tortueux. En fait, je pense qu'on peut éviter les difficultés mentionnées seulement en les regardant bien en face. On ne peut sortir d'une situation paradoxale qu'en la formulant clairement. Á vrai dire, les paradoxes roumains et les paradoxes du roumanisant ne sont pas nécessairement éternels; au contraire, il me semble que, récemment, les chances de modifier les nuances sinon les données du problème sont devenues plus grandes que jamais.

Il n'y a pas de doute, premièrement, que l'intérêt pour la culture roumaine s'est développé en raison du rôle politique que joue la Roumanie aujourd'hui. Elle se fraye une place sur la scène de l'histoire contemporaine. Sa langue, sa littérature, sont découvertes avec le même étonnement que le pays lui-même, par les journalistes, par l'opinion publique, par les étudiants, par les touristes, qui n'hésitent pas à exprimer leurs impressions, souvent assez divergentes. D'autre part, à l'âge des mass-média, les zones blanches ne peuvent plus subsister sur la carte du monde. Le roumain commence à être connu aussi parce que *tous* les objets culturels doivent être connus. En même temps, la décentralisation culturelle est un fait accompli. Il n'y a plus de centre en Europe et l'Europe même n'est plus le centre du monde. Les échanges mondiaux ont presque annulé les hiérarchies préétablies.

Dans ce renversement des hiérarchies culturelles traditionnelles, le roumain peut tirer avantage de ses paradoxes mêmes. Le fait qu'il représente une culture de carrefour, voilà justement une qualité, au moment où les frontières tombent et où l'Occident découvre non seulement le pittoresque mais aussi la force redoutable de l'Orient. Les discontinuités que le roumain manifeste pourraient devenir,

justement, un point d'attrait au moment où l'on découvre toute sorte de ruptures et de tensions opérant dans les profondeurs des continuités culturelles institutionnalisées. Son archaïsme pourrait séduire, d'autre part, ceux qui s'intéressent aux formes primaires, spontanées, de l'expression. Et puis, le fait d'être difficilement classable, ne serait-il pas une impulsion pour ceux qui désirent faire exploser les classifications et les discours autoritaires émis de tous côtés au cours des anciennes et nouvelles guerres idéologiques?

Mais, avant tout, dépasser ses paradoxes est une option à faire pour le roumanisant lui-même. J'oserai dire que le roumanisant *se* doit l'effort de se ressaisir, pour s'élancer vers un nouveau départ, pour *se construire* en tant que spécialiste socialement admis. Les Roumains sont nés poètes, disait-on du temps des romantiques. C'était aussi une manière de concéder que les Roumains n'étaient pas des critiques-nés. Un certain esprit critique, un certain pouvoir de bâtir des concepts rigoureux ont manqué et manquent peut-être encore dans la culture roumaine. Or, il me semble qu'une nouvelle prise de conscience de l'objet signifie, surtout, une élaboration de nouveaux concepts, définitions, structures de cet objet. Pour arracher la *românistica* – cette science dont le but est l'étude de la culture roumaine – à son statut actuel insuffisant, je pense qu'un effort théorique et organisateur est également nécessaire. Un effort théorique, au sens où les paradoxes qui existent à présent dans l'attitude du roumanisant disparaîtraient d'eux-mêmes comme non-significatifs. Un effort d'organisation, au sens où le travail actuel, par individus isolés, intimidés et résignés, justifiant leur modestie par le manque d'intérêt du public, s'avérerait anachronique et guère efficace. La dignité d'un métier s'acquiert, entre autres, par l'organisation du travail et le courage d'en affronter les difficultés.

En débutant par cette discussion des paradoxes installés au coeur et de l'objet et du sujet de notre métier, j'aimerais avoir signalé le fait que notre Revue espère ne manquer ni d'audace ni de lucidité dans ses efforts d'éclaircir son champ de réflexion et d'activité.

CULTURE,
CONTRADICTIONS,
CANON

JUNIMEA: DISCOURS POLITIQUE ET DISCOURS CULTUREL *

I. Préliminaires

1. Quelques images-standard

Presque tous les historiens de la littérature roumaine, depuis Tudor Vianu et Eugen Lovinescu jusqu'à George Călinescu, Nicolae Manolescu et beaucoup d'autres[1], sont d'accord sur l'importance majeure de la société littéraire "Junimea" (La Jeunesse) pour le développement de la culture roumaine moderne. Fondée à Iaşi en 1863 elle a réuni les plus importants écrivains et intellectuels de la Moldavie et plus tard de toute la Roumanie, vu la constitution d'une "filiale" à Bucarest en 1876. Vers la fin du siècle les réunions de "Junimea" sont de plus en plus rares et la société disparaît ensuite en douceur.

Les mêmes historiens de la littérature sont aussi d'accord sur quelques images-standard de "Junimea". Selon ces images elle a été:

---

* Publié dans ***Libra. Festschrift für W. Noomen***, réd. Ioan Petru Culianu, Groningen, 1983, pp. 47–79.

1 Manolescu, N., 1970. Les autres ouvrages cités sont si connus que je n'en mentionne plus les titres.

1) une société d'égaux, que Titu Maiorescu dominait exclusivement par ses hautes qualités intellectuelles et dans laquelle le politicien Petre Carp ne jouait presque aucun rôle; 2) un mouvement qui a fondé la littérature roumaine et a mis de l'ordre dans la culture et dans la vie sociale en leur imposant quelques vérités essentielles; 3) un groupe de jeunes gens, bons amis et solidaires l'un avec l'autre, désintéressés, sérieux ou joyeux selon le cas; 4) un mouvement qui a eu raison dans toutes ses polémiques et dont les idées et les évaluations ont été très justes, en dépit du fait que les performances de quelques écrivains, membres du groupe, *et* l'histoire littéraire n'aient pas confirmé parfois les prévisions de "Junimea".

2. *Un autre point de départ: Junimea en tant que groupe de pression*

Selon mon hypothèse ces images-standard, que je simplifie un peu pour les besoins de l'argumentation, mais qu'on peut facilement appuyer de beaucoup de citations, sont, par contre, les images que "Junimea" elle-même a produites et qu'elle a su imposer à l'opinion publique tant par ses propres théoriciens que par les critiques littéraires des différentes générations post-junimistes. Or, ces images, "Junimea" les a utilisées sciemment à des fins stratégiques. Il faudrait donc essayer de percer le halo mythique[1] attaché à ces images, qui, lui, n'est qu'un effet de perception tardive, pour voir ce que "Junimea" était réellement à l'époque: un groupe qui agissait à la fois dans la politique et dans la culture pour imposer ses vues. Une telle

[1] Il serait intéressant d'étudier une fois ces mythes. On y trouvera, entre autres, le génie malheureux, les enfants de la nature perdus dans le monde urbain, etc., des mythes romantiques qui ont hanté l'imaginaire bourgeois depuis Maiorescu jusqu'à Călinescu, l'auteur de quelques livres sur Eminescu et Creangă, donc depuis le point culminant et la fin du romantisme jusqu'au modernisme. Ces mythes ont été peu étudiés comme tels, c'est-à-dire comme produits idéologiques, et c'est peut-être une des raisons pour lesquelles ils sont encore si vivants dans l'opinion publique.

perspective sur "Junimea" n'a rien de péjoratif, dans mon opinion. Un groupe politique (un parti), ou littéraire (un cénacle), est obligé d'agir comme un groupe de pression par la logique même de son développement. Il maintient sa cohésion, son identité, en se défendant et en attaquant ses adversaires. Ses buts sont "tout naturellement" ceux d'accéder au pouvoir et de le garder le plus longtemps possible. Le comportement de "Junimea" n'était pas différent d'ailleurs de celui de ses adversaires, ceux-ci utilisant en fait les mêmes procédés. Il est, d'autre part, vrai qu'elle les a utilisés mieux que toute personne ou groupe rivaux. Le talent polémique de ses membres et, surtout, la parfaite organisation du groupe, ont réussi à convaincre les générations suivantes que les images produites par "Junimea" sur elle-même et sur ses adversaires avaient la valeur d'une vérité objective. On a subi, au fond, dans l'histoire culturelle roumaine, une parfaite manipulation théorique: on a pris pour référent, pour réalité, ce que n'était qu'un effet d'écriture. Ceci n'est pas la "faute" de "Junimea", c'est plutôt son mérite: le mérite du meilleur orateur. Il convient, je crois, de l'admirer, mais non pas de s'y laisser prendre. Le métier de l'historien est de passer outre.

3. *Les anciennes perspectives*

La synchronisation de l'idéologie et de l'action de "Junimea" a été comprise comme telle par ses contemporains et étudiée par G. Ibrăileanu, E. Lovinescu, Şt. Zeletin et récemment par Z. Ornea[1] et d'autres. Lovinescu a développé, dans son temps, l'esthétique, mais non pas la politique de "Junimea", tandis que Zeletin a combattu cette politique au nom du libéralisme et Ornea au nom d'un marxisme alors en voie de transformation: il écrivait son premier ouvrage en 1966 au début d'une période de "libéralisation" du communisme roumain et le

[1] Zeletin, Şt., 1925 (cf. aussi Mureşan, D., 1975) et Ornea, Z., 1966 et 1978. Zeletin n'attache pas d'importance à la différenciation interne de l'idéologie de "Junimea". Je ne mentionne plus les titres, très connus, des ouvrages de G. Ibrăileanu et d'E. Lovinescu.

fait même de pouvoir dédier un livre, même critique, à "Junimea" a été vu alors comme une réalisation importante; il n'y manquait pas, toutefois, un résidu de dogmatisme et une certaine pauvreté théorique qui ont disparu, heureusement, dans son deuxième ouvrage (1978). Ces approches sociologiques, extrêmement utiles en dépit des éventuelles réserves qu'on en peut formuler aujourd'hui, ont été presque oubliées dans les études ultérieures, d'orientation exclusive, ou presque, esthétique.

4. *Nouvelles approches: de la sociologie du savoir à la sémiotique*

Une approche sociologique est sans doute nécessaire si l'on veut découvrir le sens de l'action *globale* de "Junimea", mais une telle approche ne doit pas se contenter de poser le postulat simpliste que la littérature "reflète" la société et "exprime" les intérêts d'une certaine classe. "Junimea" a été sans doute un groupe conservateur et ses membres ont participé tous, bien que chacun à sa manière, à l'élaboration de la doctrine conservatrice[1]. Les mouvements conservateurs (Schoeps, J.H. e. a., 1981) étaient actifs à l'époque dans la société et la culture d'Angleterre et d'Allemagne. Ceux-ci ont inspiré leurs homologues roumains – je ne me propose pas de m'occuper ici de ces aspects – mais le conservatisme roumain est en premier lieu le produit d'un dynamisme social local, auquel il confère une forme et un ordre conceptuel, plutôt que de "refléter" ce dynamisme, tel quel, dans ses textes.

---

[1] En dépit des efforts de "récupérer" Eminescu (voir, par exemple, la préface d'Al. Oprea au vol. IX des ***Opere*** d'Eminescu), efforts "colorés" par le moment politique respectif, il faut reconnaître, une fois pour toutes, que le plus grand poète roumain du XIXe siècle a été aussi son idéologue le plus conservateur. Par sa xénophobie, et par d'autres attitudes que je ne peux pas analyser ici, Eminescu se situe en fait à la droite de Carp et d'autres conservateurs "éclairés".

Mon projet s'inscrit dans le projet global de la sociologie du savoir (*Wissenssoziologie*) de K. Mannheim (1927, 1929, 1935, 1936) et de ses disciples, ainsi que dans la sociologie des formes symboliques de P. Bourdieu[1], les deux essayant de dépasser certaines apories marxistes. Je tiens également compte de la sémiotique du discours de Greimas, A.J. (1976, 1979), qui peut nous aider à clarifier la production du sens social.

On essayera donc de retrouver certaines expériences originaires par lesquelles l'histoire de l'individu, membre de "Junimea", croise celle de son groupe. D'autre part, les textes que l'individu produit seront vus comme la manifestation d'une pensée collective[2], celle du groupe, et placés donc dans le cadre de l'action, de la stratégie et des luttes dont l'enjeu, aussi bien à l'intérieur qu'à l'extérieur de "Junimea", était le pouvoir. Le niveau de l'analyse préféré est l'intertextualité: un certain idéologème pourra être dégagé, espérons-le, en suivant la constitution de son sens à travers ses attestations, qui l'expriment parfois différemment, dans plusieurs textes (Kristeva, J., 1969, 1970).

5. L'intelligentsia: essai de définition

Vers 1881 a eu lieu en Roumanie une certaine différenciation de l'intelligentsia en même temps qu'une (re)distribution des groupes sociaux et des types de discours; aucun de ces phénomènes ne peut être compris sans étudier les autres.

Le concept d'intelligentsia prête parfois à des confusions. Je comprendrai ici, à la suite de F. Venturi (1972), K. Mannheim (1935), A. Gouldner (1979), R. Debray (1979) et d'autres, par "intelligentsia",

[1] Je pense surtout à ses travaux de 1970 et 1979. Comme je ne vais pas appliquer ici un modèle particulier d'analyse idéologique, je renonce aux références plus spécifiques.

[2] Mannheim, K., 1936, p. 2.

au sens large du mot, la fraction *non dirigeante* de la classe dominante. Elle est composée 1) d'une "haute intelligentsia", ou des intellectuels tout court, d'orientation humaniste, "socialement fondés à publier une opinion individuelle concernant les affaires publiques, indépendamment des procédures civiques régulières auxquelles sont astreints les citoyens ordinaires"[1]; une telle opinion est toujours formulée, selon Gouldner, dans un discours critique; 2) des professions intellectuelles, libérales, ou des technocrates tout court, qui ne manifestent pas l'ambition susmentionnée. Les artistes, les écrivains en l'occurrence, au moins quelques-uns d'entre eux, membres, comme Eminescu, de "Junimea", seront considérés ici, pour les problèmes qui nous intéressent, comme se manifestant en tant qu'intellectuels, dans le sens mentionné du mot. Les cadres, les politiciens, par contre, font partie de la fraction *dirigeante* de la classe dominante, non pas de l'intelligentsia. Ce partage, qui est plus ou moins général au XXe siècle, est né en plusieurs pays, dont la Roumanie, au XIXe siècle. Selon mon hypothèse, "Junimea" nous montre une différenciation des groupes et des programmes idéologiques par laquelle elle met en place ce système de partage entre la fin des années 1860 et la fin des années 1880, un système d'ailleurs définitoire pour la société bourgeoise en Roumanie.

6. *Une lecture méfiante*

Je vais m'occuper ici d'un discours socio-culturel, celui de "Junimea", qui est aussi un méta-discours systématique. Ce méta-discours se définit, se justifie, montre, mais cache aussi, ses sources, ses thèmes, ses buts; il produit une théorie mais aussi une taxinomie des discours dans laquelle il accepte certains types de discours tout en excluant les autres.

Ce (méta-)discours est un discours collectif. Il importe donc de regarder l'organisation du groupe locuteur et ses rapports avec le reste

---

1 Debray, R., 1979, pp. 43–44.

de la société, avant d'étudier le discours lui-même, car la structure de ce sujet collectif, à savoir "Junimea", met en évidence les contraintes de son discours. Autrement dit, il faut re-contextualiser ce discours, le replacer dans la finalité des actions du groupe. Il ne sera alors pas question de l'*objectivité* de ses assertions, mais de leur *objectivation*, donc de ces attributs stylistiques et marques de valeur qui sont mises intentionnellement dans le texte en tant qu'opérations à but persuasif, en tant que techniques d'argumentation. Il faudrait donc se méfier du texte en tant que tel, le dés-objectiver, redécouvrir en profondeur les déictiques qui y manquent en surface, les marques de l'individu et de son sous-groupe, du subjectif et de l'idéologique, qui ont été effacées dans le discours par les soucis stratégiques du groupe, les soucis d'organiser un show, d'en faire croire une vérité qui avait apparemment de la peine à se montrer toute nue.

II. Structures du groupe

1. Junimea: quatre définitions

Je voudrais définir "Junimea" comme 1) un groupe de pression; 2) un relais entre société, politique et culture; 3) un micro-univers clos sur lui-même; 4) un petit monde. Ces définitions correspondent à quatre (groupes de) fonctions qui se croisent, parfois se contredisent, mais le plus souvent se renforcent réciproquement.

En tant que groupe de pression "Junimea" lutte avec ses rivaux et, par conséquent, tient compte de l'opportunité de certaines actions et assertions dans le jeu politique. D'autre part, le groupe assigne à ses membres certaines tâches et positions dans le combat général et utilise ses partisans pour influencer et contrôler la vie publique. À ce niveau stratégique les relations extérieures du groupe dominent les relations (intérieures) constitutives et l'efficacité d'une action domine sa spécificité dans l'ensemble.

En tant que micro-univers, au contraire, c'est la hiérarchie interne du groupe qui compte en premier lieu, aussi bien que la différenciation du groupe en sous-groupes dont les intérêts spécifiques sont souvent divergents. Il serait intéressant d'étudier ici les limites de la tolérance, de la loyauté, du schisme, de l'hérésie et de la désertion (= la trahison) chez "Junimea".

En tant que relais entre société, politique et culture, "Junimea" est une "école de cadres" qui produit des partisans et les distribue systématiquement dans tous les domaines de la vie publique. Elle est, ou devient, une infrastructure sociale ou, en d'autres mots, une mafia qui assure à ses membres des emplois et des promotions sociales, ou de l'aide, tout en leur demandant une stricte discipline.

Enfin, "Junimea" est un monde en soi où les membres, surtout dans la période de Iaşi, se voient beaucoup, se lient par des relations compliquées d'amour, d'amitié, de mariage, de famille, mais aussi d'intérêt, un monde qui connaît une forme spécifique de convivialité, de distinction élitaire, une "society" où l'on observe des règles strictes.

2. *Les trois cercles intérieurs: les dirigeants, les gouvernants et les exécutants*

Les cinq fondateurs (Petre Carp, Titu Maiorescu, Vasile Pogor, Iacob Negruzzi et Theodor Rosetti) bénéficient en quelque sorte du droit du premier occupant: Carp est le premier "junimiste" à entrer dans la politique, Rosetti le suivra, Maiorescu est l'idéoloque du groupe, Negruzzi le rédacteur de "Convorbiri literare", la revue de "Junimea", et Pogor le propriétaire de la typographie de la revue. À eux cinq ils occupent donc dès le début les positions-clés de "Junimea". Ils occuperont aussi des postes importants dans la vie publique de Iaşi: à l'Université, dans la magistrature, dans l'enseignement secondaire, dans la presse et à la Bibliothèque de Iaşi. Une fois les premières brèches taillées, "les cinq" vont promouvoir d'autres junimistes dans ces domaines, qui deviendront ainsi les

terrains de chasse gardée du groupe. D'autre part, Carp, Maiorescu et Rosetti sont les seuls à "Junimea" à jouer un rôle politique significatif au niveau national, les seuls, par exemple, à devenir ministres et premiers ministres. D'autres membres encore, comme Iacob et Leon Negruzzi, seront de "simples députés", ou bien ils se contenteront du pouvoir local à Iaşi. Tous ceux-ci (sauf Carp) exercent aussi des professions libérales (surtout comme professeurs à l'Université, magistrats, avocats), en marge de la politique active, ce par quoi ils gagnent du prestige et beaucoup d'influence sur l'électorat, sur la haute société et surtout sur la jeune génération. Carp, Maiorescu, Rosetti forment donc le premier cercle de "Junimea": ils sont les *dirigeants* du groupe. On verra tout à l'heure que Petre Carp sera le vrai chef politique du groupe et Maiorescu plutôt son idéologue, tandis que Rosetti glissera vers un niveau inférieur. J'appelle le deuxième cercle celui des *gouvernants*, qui exercent aussi bien les professions libérales que le métier politique de deuxième rang. On pourrait donc dire que, selon la terminologie proposée au début (voir le paragraphe I.5), il y a une certaine circulation entre la fraction dirigeante de la classe politique et l'intelligentsia, aussi bien qu'entre les "intellectuels" et les "technocrates" de l'intelligentsia. Mieux vaut dire qu'au début ces différences ne jouent pas, "Junimea" étant tout bonnement un groupe organisé de l'intelligentsia, mais que cette différenciation interne se produira plus tard. Il suffit pour le moment de dire qu'à la fin des années 1860 et au début de années 1870 se dessine déjà une hiérarchie entre les "dirigeants", les "gouvernants" et un troisième groupe que j'appelle les "exécutants".

Ce troisième cercle, les *exécutants*, sera constitué par des jeunes gens d'origine plus modeste (hobereaux, alleutiers, bourgeois, intelligentsia), en quête de puissants protecteurs. Certains d'entre eux ont suivi des cours à l'étranger, mais ne sont pas arrivés à terminer leurs études (Mihai Eminescu, Ioan Slavici). Maiorescu insiste pour les faire entrer dans le mécanisme reproductif du groupe, les faire obtenir des diplômes[1] qui leur auraient assuré des postes de profes-

[1] Voir une lettre de Maiorescu à Eminescu (1874), dans: Regman, C. (éd.), 1971, vol. II, p. 48.

seurs à l'Université et les auraient mis ainsi sur l'orbite du second cercle, celui des (futurs) gouvernants. Or, ici se produit une première rupture dans l'homogénéité du groupe: Eminescu[1] et Slavici se dérobent à la carrière projetée par leur patron, ils retournent sans diplôme à Iaşi. C'est une rupture de contrat qui éclaircit la nature de celui-ci. Il est évident que la stratégie de "Junimea" était de mettre en place un système d'équivalence et de transformation réciproque du savoir en pouvoir. Le *savoir* acquis *ailleurs* (à Berlin, Vienne, Paris) devient une source de *pouvoir ici* (à Iaşi) et une légitimation de toute demande ultérieure de pouvoir. Le mécanisme n'était toutefois pas si simple car le savoir non homologué par un diplôme ne déclenchait pas le même système de promotion. D'autre part, des corrections du système existaient déjà en dépit de la rigueur officielle: Nicu Gane et Leon Negruzzi accèdent au pouvoir local apparemment en dépit du manque de diplômes: la force de l'Establishment interférait donc avec les règles institutionnelles. Eminescu et Slavici, eux, n'appartenaient pas à l'Establishment et ne bénéficiaient pas de diplômes. Résultat: la promotion institutionnelle leur est interdite. Ils avaient, toutefois, corrigé la rupture du contrat avec Maiorescu par d'autres preuves de loyauté: Eminescu s'était battu à Vienne pour le programme de "Junimea" dans la société d'étudiants "România Jună" et Slavici travaillait pour "Junimea" en Transylvanie. Eminescu et Slavici sont donc des exemples de l'expansion spatiale de Junimea: la création des "succursales" hors Iaşi dans les milieux estudiantins à l'étranger. Ceci fait que les deux mauvais étudiants seront finalement promus socialement à un niveau plus bas – le journalisme, la littérature – mais ils ne seront, par contre, jamais promus dans la politique active! Ce sont donc seulement le savoir homologué et le pouvoir traditionnel qui sont admis comme sources d'un nouveau pouvoir. Le savoir non homologué est dirigé vers les carrières professionnelles, certainement admirées (voir la haute opinion de Maiorescu sur le *poète* Eminescu).

Selon la hiérarchie officielle du groupe, ce troisième cercle comprend les exécutants du programme junimiste, les technocrates qui

[1] Lettre d'Eminescu à Maiorescu, dans Lovinescu, E., 1943–1944 (1974), p. 126.

l'appliquent chacun dans son métier, sans émettre des prétentions ni sur l'élaboration idéologique ni sur la leadership politique. Les exécutants – linguistes, historiens, poètes, hommes de théâtre, journalistes, etc. – ont droit à l'estime seulement s'ils renoncent au pouvoir politique et à la direction idéologique. Le développement social du savoir, pour eux, est bloqué: le savoir n'est pas transformable en pouvoir. "Junimea" leur destine la carrière des technocrates. On verra que certains d'entre eux, en refusant le statut de technocrates, deviendront des *intellectuels* qui s'ignorent.

III. Stratégies junimistes

1. Présentation de soi

"Junimea" commence par un discours d'information et de présentation de soi: les conférences (*prelecțiuni*) sur des problèmes de philosophie et de science qui étaient alors à la mode, ou qui par ces conférences mêmes le devenaient. Destiné à la haute société de Iaşi, ce discours est typiquement junimiste: quelques membres de l'intelligentsia, tout juste rentrés au pays après avoir fréquenté des universités étrangères, montrent leur savoir au groupe social, assez traditionnel, dont ils font partie. C'est une manière de forcer la reconnaissance de leurs mérites en dépit de leur jeunesse. Ils agissent donc en intelligentsia – un sous-groupe de l'aristocratie – qui montre à celle-ci son savoir européen, non politique et non révolutionnaire, un savoir donc rassurant. En même temps, ces conférences créent un public intellectuel roumain et celui-ci fournit à son tour de nouveaux membres, flattés d'être acceptés dans un club de qualité. En fait les junimistes offrent à la haute société l'attribut de la distinction intellectuelle et reçoivent en échange le statut d'élite sociale: une

justification réciproque des compétences, un pacte socio-culturel entre intelligentsia et aristocratie.

2. *Ruptures*

La réputation acquise, "Junimea" passe à l'attaque: elle publie "Convorbiri literare" et commence à élaborer un discours propre, le discours de fondation. C'était un an après la montée sur le trône du prince Charles (Carol) de Hohenzollern et l'adoption de la Constitution par laquelle l'État moderne est mis en place. Partisans convaincus de Charles et de la Constitution, dont ils n'admettent aucune modification, les junimistes se demandent néanmoins si la société et la culture bâties là-dessus ne sont pas fausses. C'est, en effet, une contradiction qui leur attirera bientôt l'accusation d'être un groupe "anti-national" en culture et "intellectuel" en politique.

"Junimea" va se définir contre les deux doctrines les plus importantes à l' "époque": le libéralisme des anciens révolutionnaires de 1848 et de leurs partisans de la faction de Iaşi, et le courant latiniste des philologues. Les deux doctrines sont attaquées pour leur rationalisme, pour le fait qu'elles soutiennent la transformation, selon des programmes abstraits, de ce que "Junimea" considère comme des phénomènes naturels, à savoir la société et la langue. Maiorescu, qui aurait pu cependant trouver un allié en Simion Bărnuţiu (mort en 1864), ou parmi ses élèves, par le truchement de son esthétique d'inspiration kantienne, attaque, au contraire, ses théories linguistiques et juridiques. D'autre part, Bărnuţiu aussi bien que Laurian continuaient, en un sens, les idées de Petre Maior, un parent de Ion Maiorescu, père de Titu, qui avait dans son temps modifié son nom originel pour souligner cette parenté! Ion Maiorescu, comme S. Bărnuţiu, avait participé activement à la révolution de 1848. On est fort tenté de conclure que Titu Maiorescu, pour s'affirmer, a besoin de nier violemment ses origines, aussi bien que les idéaux de la génération de son père. Une révolte contre le père serait-il à déceler

chez Titu Maiorescu? C'est de toute façon par la rupture avec la génération précédente et ses prolongements dans sa propre génération, et non pas par continuité et alliance, que "Junimea" choisit de se définir. Vus de loin, plusieurs conflits nous paraissent aujourd'hui artificiels: le conflit avec Hasdeu, par exemple. Cette rupture est toujours présentée comme un désaccord scientifique (en philologie, étymologie, grammaire, sciences juridiques, style, presse, littérature, institutions sociales et culturelles) et non pas politique, ni personnel. Le mensonge (*neadevărul*) dans tous ces domaines est, selon "Junimea", le vice fondamental de la culture roumaine. Maiorescu distingue soigneusement entre les auteurs – somme toute très estimables, comme Petru Maior – et leurs oeuvres[1]. C'est une dénégation, au sens psychologique du mot, qui relève de la stratégie argumentative de "Junimea", mentionnée auparavant: l'objectivation. Les exemples linguistiques de cette polémique ont été les seuls à être sanctionnés intégralement, plus tard, par la science. La critique junimiste de la littérature, ou des revues et de plusieurs institutions, reste par contre, contestable. En fait, toute la littérature et la culture de la Roumanie – sauf la poésie populaire, Grigore Alexandrescu, Dimitrie Bolintineanu et Vasile Alecsandri – est rejetée. Une si rigoureuse sélection est difficile à défendre par les seuls arguments esthétiques invoqués. Même les critiques moldaves du libéralisme, comme Mihail Kogălniceanu (important homme politique libéral, bien que modéré, dans les années 1860–1870), c'est-à-dire les vrais précurseurs de "Junimea", sont tout à fait ignorés! Il faudrait donc chercher du côté politique et personnel les raisons profondes de ce radicalisme, raisons effacées en surface par la stratégie du groupe. En commençant par des rivaux locaux de Iaşi que l'on ridiculise (la fraction de N. Ionescu, disciple de Bărnuţiu), ce sont presque toujours les écrivains et les philosophes non-partisans, toute l'époque libérale du XIXe siècle et toute la culture féodale, que "Junimea" anéantit. Maiorescu parle d'une *tabula rasa*[2] roumaine, où la culture moderne occidentale viendrait s'inscrire, vers

---

[1] Maiorescu, T, 1978, p. 139.
[2] *Idem*, p. 141, 147.

1820, et de deux générations qui, selon lui, auraient ensuite gaspillé les ressources intellectuelles du peuple[1].

3. *Les formes de la concurrence.*

3.1. Légitimité

De telles exagérations et contradictions de "Junimea" peuvent être expliquées, je pense, par la logique de la concurrence promue par Mannheim dans l'étude des sciences humaines[2]. En effet, le programme libéral a exercé un certain monopole sur la pensée socioculturelle roumaine jusqu'en 1867. Une grande partie de la classe dirigeante, sauf quelques anti-unionistes, et toute l'intelligentsia, s'étaient retrouvées dans les "Divans ad hoc" de 1857 autour du programme unioniste qui signifiait la fin de l'ancien régime. C'est seulement la question agraire qui avait divisé les députés et qui montrait les premiers regroupements politiques des "Blancs" et des "Rouges" après la révolution de 1848. Ce monopole vole en éclats (Mannheim parlait d'une atomisation du monopole) pendant le règne de Cuza, et surtout après, et s'éparpille en différentes nuances libérales et conservatrices, souvent explicables seulement pour des raisons d'inimitié personnelle.

Un premier mouvement est stratégiquement nécessaire. Les conservateurs, diront Carp, Eminescu et les autres, ont participé dans la même mesure que les libéraux à l'abolition de l'ancien régime, leur parti est donc tout aussi légitime que le parti libéral. Les junimistes se retrouvent sur les mêmes positions que celui-là, seulement leur but n'est pas la coopération, mais la concurrence: ils veulent lui arracher le monopole de la création de l'État moderne.

1 *Idem*, p. 4, préface aux volume ***Critice*** (1874).

2 Mannheim, K., 1929, pp. 336–356.

3.2. Contestation

"Junimea" produit après 1867 un *contre-programme* qui amène une polarisation de toute la vie culturelle et politique: les conservateurs *versus* les libéraux. Le programme de "Junimea" suit les règles de la concurrence en s'opposant, d'une part, à l'ancien régime et, d'autre part, au programme libéral de simple mise en pratique de la Constitution. En même temps, "Junimea" crée une systématisation de la pensée conservatrice.

Le "bizarre" lapsus de Maiorescu, son ignorance de toute la culture précédente, est, vu ses options stratégiques, lui-aussi, très "logique". "Junimea" considère "1866" (et non pas "1848" ou "1859") comme le début d'une nouvelle Roumanie[1]. La culture d'avant 1866 devra donc être dévalorisée. On verra que c'est ici justement qu'on trouvera une différenciation des sous-programmes: Eminescu, Xenopol etc., proposeront bien une continuité avec le passé, mais celle-ci ne sera pas admise dans le programme officiel du groupe. L'année 1866 en tant que moment de début de la nouvelle culture est significative: "Junimea" fait ici coïncider son action avec le début du Nouveau Régime, le règne de Charles Ier. "Junimea" affiche avec insistance *sa* rupture avec l'ancien régime féodal et l'époque de Cuza et suggère en même temps qu'il n'y a pas de rupture semblable entre les anciens libéraux et les nouveaux. (Un argument similaire sera utilisé plus tard contre les "anciens" conservateurs de Lascăr Catargi, accusés d'immobilisme). En effet, Ion Brătianu et C. A. Rosetti sont en ce moment les chefs aussi incontestés des libéraux qu'ils l'ont été auparavant, tandis que Maiorescu, Carp, etc., se présentent comme les *nouveaux* leaders, les jeunes, les purs non souillés par les anciennes rivalités entre Rouges et Blancs. La discontinuité d'avec le passé devient, pour les junimistes, par opposition à la continuité libérale, leur argument majeur pour se proposer en tant que la *seule* voix

[1] Les écrits politiques de Maiorescu ont les titres et les dates suivantes: ***Discursuri parlamentare cu privire asupra desvoltării politice a României sub domnia lui Carol I*** (1866–1899); ***Istoria contimporană a României*** (1866–1890).

autorisée du Nouveau Régime: ils sont les seuls politiciens à naître en même temps que celui-ci. Cette justification de soi-même, aussi bien que la fidélité au Roi et à la Constitution, est donc aux yeux des junimistes un argument parfaitement compatible avec leur polémique contre les libéraux.

La concurrence des deux partis en question correspond au niveau figuratif de la polémique à l'opposition du "mécanique" et de l'"organique", les deux formes de développement qui ont dominé, selon Mannheim, la pensée libérale et respectivement celle conservatrice en Europe Occidentale[1]. Nous verrons plus tard quel est l'appareil conceptuel développé par Carp et Maiorescu autour de cette opposition. Il faut pour le moment préciser toutefois que la susdite concurrence a lieu en Roumanie par rapport au problème du partage du pouvoir. Les politiciens et l'intelligentsia avaient lutté côte à côte contre l'ancien régime et plus tard contre Cuza. Après 1866, ils doivent partager ce pouvoir qu'ils ont conquis ensemble. Ni la théorie ni la pratique de ce partage ne vont de soi. Le modèle "mécanique" des libéraux implique un élargissement *illimité* des droits politiques, tandis que le modèle "organique" des junimistes conservateurs est constitué autour d'une croissance *contrôlée* de ces droits.

Les deux partis ont le même intérêt à attirer les nouvelles classes pour constituer la base populaire de leur pouvoir, mais les techniques utilisées à cette fin sont différentes. Les junimistes construisent leur théorie sur les axiomes de la sélection, de l'ordre, de l'organisation et de la systématisation de la vie sociale. Face au programme libéral, Maiorescu propose maintenant de distinguer la culture de la politique et, pratiquement, de boycotter les institutions libérales selon le principe qu'il vaut mieux ne pas avoir telle chaire à l'université que de l'avoir, mais occupée par un incompétent[2]. Autrement dit, "Junimea" crée en même temps *la théorie et la pratique de la contestation* du libéralisme. Les libéraux et les junimistes partent du même texte sacré, la Constitution, mais ils diffèrent dans leurs exégèses de celle-ci.

1 Mannheim, K., 1929, p. 344.
2 Maiorescu, T., 1978, p. 153.

3.3. Compétence et organisation

Après 1881, la stratégie sera, du côté conservateur, par contre, l'*organisation* plutôt que la contestation des institutions existantes. Dans cette phase de son action "Junimea" met l'accent, face à l'aristocratie, sur la compétence, parce que c'est *sa* compétence qui fait *son* utilité sociale. L'aristocratie, sans l'intelligentsia, n'aurait jamais pu construire une théorie pour protéger ses intérêts. Utile aussi jusqu'en 1881, l'intelligentsia pouvait être remerciée, surtout par la suite, au moment où sa force de contestation n'était plus nécessaire, et obligée par là à choisir une attitude purement intellectuelle au moment où l'ancienne stratégie de la contestation devait faire place à celle, plus utile, de l'organisation. En soulignant sa compétence "Junimea" adopte donc une attitude politique et défend ses chances de rester active sur la scène politique roumaine. "Junimea" ne "reflète" donc pas du tout les intérêts de l'aristocratie, elle manifeste ses propres intérêts, qui ont coïncidé, temporairement, avec ceux de l'aristocratie. En poursuivant les mêmes buts, "Junimea" s'engage aussi dans une action de dévalorisation des autres rivaux, des groupes de l'intelligentsia liés, eux, à d'autres groupes politiques.

Les choses vont se passer ensuite autrement qu'on s'attendait de deux côtés. Une fois le système théorique mis en place, l'aristocratie n'aura plus besoin de l'intelligentsia, tandis que l'intelligentsia créera un système qui dépassera les intérêts immédiats d'une certaine classe ou groupe social. D'autre part, le système, une fois créé, va fonctionner tout seul et il rendra inutiles ses créateurs. Maiorescu et Carp choisiront alors tout bonnement la politique, tandis qu'Eminescu optera pour la vie intellectuelle, hors de la politique.

IV. Organisation du discours

1. Trois carrières

Je vais concentrer ma discussion, par la suite, sur les textes de Maiorescu, Eminescu et Carp, qui représentent les trois tendances les plus importantes au sein de "Junimea".

Maiorescu écrit ses premiers essais critiques entre 1867 et 1873, fait son début dans la politique en 1871 comme député[1] et devient ministre de l'enseignement en 1874, au même moment où il publie son premier volume d'essais. Il est obligé de donner sa démission en 1876 et rentre au Parlement en 1878. Il sera, par la suite, au Parlement aussi bien que dans le parti junimiste et/ou conservateur, l'adjuvant fidèle de Carp, sans manifester aucunement en politique, en dépit de la qualité de ses discours, l'originalité montrée dans ses essais. En plus, Maiorescu avait démissionné de l'Académie en 1866 et avait perdu sa chaire à l'Université de Iaşi en 1871 parce qu'il était devenu député. Sa brillante carrière intellectuelle des années 1860 semble s'affaisser, au cours des années 1870, dans une morne activité politique de second ordre, dont il ne se redressera que dix ans après, en rentrant à l'Université de Bucarest en 1884 (grâce à Brătianu, semble-t-il, qui était engagé à l'époque en tratatives avec Carp!)[2] aussi bien qu'à l'Académie en 1879, et en écrivant ses articles sur Caragiale (1886) et Eminescu (1889), mais aussi l'important article ***Poeți și critici*** (1886),

---

1 C'est le début du junimisme politique. Costaforu, Ministre des Affaires Etrangères, qui accompagnait le Prince Carol à Iaşi, aurait proposé à Maiorescu "ca membrii societății Junimea, ca oameni inteligenți şi cultivați ce erau, să mai lase literatura pe planul al II-lea şi să se ocupe cu politica militantă a țării" (Gane, C., 1937, vol. I, pp. 150–151). Maiorescu a transmis la proposition aux junimistes qui au début ont ri aux éclats et ensuite l'ont acceptée parce que le gouvernement défendait, contre la Fraction libérale de Iaşi, le programme des Divans ad hoc (1857). On peut ainsi voir clairement que les junimistes plaçaient en cette année-ci et non pas en 1848 ou en 1859, le début de la Roumanie moderne.

2 Gane, C., 1937, vol. I, p. 319.

où il annonçait la fin logique du genre de critique littéraire qu'il avait professé jusqu'alors.

Après un début modeste dans la critique littéraire, vite abandonnée pour se consacrer entièrement à la politique, Carp devient ministre en 1871 et en 1876 (à la place de Maiorescu), et député en 1871–1876 et après 1878. Il est le chef politique officiel des junimistes, celui qui décide de la stratégie du parti. En 1878 et surtout en 1881 il proclame "Era Nouă", l'*Ère Nouvelle* en politique, et fraye une troisième voie pour les junimistes, entre les libéraux et les anciens conservateurs, dont il se dissocie. A partir de la fin des années 1870, c'est Carp, et non plus Maiorescu, qui personnifie le junimisme. Ses discours développent les essais de Maiorescu et embrassent l'ensemble de la société roumaine, que ses reformes vont essayer par la suite de modeler en conséquence. Le poids de Carp, par rapport à celui de Maiorescu, croît à mesure que "Junimea" glisse du culturel au politique.

Eminescu entre à "Junimea" en tant que poète. Sa collaboration à la revue "Convorbiri literare", sauf son essai ***Influența austriacă*** (1876), se limite à la poésie, tandis qu'il s'adonne à la politique dans d'autres journaux: "Curierul de Iași" (1876–1878) et "Timpul" (1878–1883). Le journalisme politique d'Eminescu coïncide donc avec le "vizirat" politique de Brătianu et l'opposition des conservateurs, que "Junimea" partage entièrement jusqu'en 1881 et partiellement par la suite. Le changement de cap junimiste de 1881 n'a pas de prise sur Eminescu. Il se permet de nuancer son attitude par rapport à la politique à Bucarest, ainsi qu'il l'avait fait à Iași par rapport à la culture[1]. Il ne devient pas un dissident, comme Xenopol et Panu, qui

[1] Le discours de Carp ***L'Ère Nouvelle*** est reproduit dans "Timpul" (contrôlé à l'époque par Eminescu) le 2 avril 1881. Le 16 avril Eminescu publie un article ironique, sous le titre ***Era Nouă?***, où il affirme que cette Ère Nouvelle (qui, selon lui, est... l'ère libérale!), ne signifie que l'augmentation de l'oligarchie (*înmulțirea oligarhiilor*) tandis que "plugul lui (al țăranului, S. A.) e același ca sub Mircea Vodă" (Eminescu, M., 1941, vol. II, p. 230). Un malentendu? Une gaffe politique? Dans la série d'articles ***Pentru ce s'a***

d'ailleurs quitteront Junimea; il est plutôt un hétérodoxe par rapport à l'attitude officielle de Junimea. C'est peut-être la raison pour laquelle les notes de Maiorescu de 1908 à la nouvelle édition de ***Direcția Nouă*** (1872) ne mentionnent pas la prose politique d'Eminescu à coté de celle de Th. Rosetti, Asachi et Heliade-Rădulescu[1]. Eminescu reste donc classifié officiellement comme poète et non pas comme journaliste, bien que Maiorescu et d'autres chefs conservateurs lui confient à l'époque "Timpul" et tolèrent, souvent irrités, ses "extravagances"[2].

2. *Concordance idéologique*

La phase idéologique – le discours de fondation – de "Junimea" (1867–1873) est dominée par Maiorescu; Carp y joue un rôle modeste et Eminescu en est absent. Cette phase est suivie, après une courte transition, par la phase (le discours) politique (après 1881); Carp est alors l'inspirateur et le chef du mouvement, Maiorescu l'adjuvant, et Eminescu développe une activité parallèle, non officielle, interrompue par sa maladie en 1883.

Il y a continuité et discontinuité, homogénéité et diversification, dans ce processus. La doctrine est fixée par les fondateurs, les modifications aussi, mais le discours reste collectif. Il y a des thèmes et des variations qui circulent sans peine dans les textes de ces discours, dans la période entre 1867 (parution de "Convorbiri literare") et 1889 (mort d'Eminescu, parution de l'article de Maiorescu sur Eminescu). Le discours du groupe affiche la continuité dans le temps et l'homo-

retras d. Brătianu?, publiés le 17, 19, 20 et le 21 avril, Eminescu dit que Brătianu a commencé les pourparlers avec Carp parce qu'il a reconnu l'échec de la politique libérale et par besoin d'une "nouă organizare a țării". Devrions nous croire qu'Eminescu, par cette allusion positive au programme de Carp, *revient* sur son article précédent?

[1] Maiorescu, T., 1978, pp. 201, 208.

[2] Slavici, I., 1967, p. 597.

généité dans le champ des problèmes. Il naît tout constitué en 1867, grâce aux quatre années de discussions qui l'avaient précédé et chaque fois qu'un nouveau texte s'ajoute aux anciens, il donne la même impression d'achevé, et jamais d'improvisation ou d'hésitation. Écrivant ou parlant plus tard, Eminescu et Carp semblent rester les parfaits contemporains de Maiorescu anno 1867. On dirait qu'il n'y a pas de développement dans le temps, mais plutôt d'expansion dans l'espace, de croissance circulaire d'une théorie toujours égale à elle-même. Le discours junimiste se constitue selon le modèle organique dont le groupe se sert pour définir la "vraie" culture: la croissance de l'arbre[1]. Leur discours même, on dirait, est destiné à prouver leur théorie. Il y a cependant une faille: 1881. L'homogénéité en surface cache les différences en profondeur entre l'avant et l'après, les divergences entre individus et entre sous-groupes, l'étrange retrait de Maiorescu, la disparition – inexpliquée – du club littéraire, de même qu'elle cache, dans la vie du groupe, les hiérarchies, l'esprit de mafia, les affaires. J'aimerais donc relever les mailles qui font défaut, les signes indomptés.

Je dirai d'abord quelques mots sur les textes parfaitement synchronisés qui constituent d'ailleurs la grande majorité du corpus. Eminescu soutient par exemple l'inamovibilité des magistrats[2] et l'établissement des contrats de travail à la campagne ("*tocmeli agricole*")[3], tout comme Carp, qui projette des lois à ce sujet. Les trois auteurs sont également russophobes et pour les mêmes raisons (l'annexion de la Bessarabie, après la guerre de 1877 où les Roumains

---

[1] Eminescu, M., 1941, vol. II, p. 251.

[2] Eminescu, M., 1980, p. 480; *idem*, 1941, vol. II, pp. 210–212 (article publié dans "Timpul" le 26 février 1881). Les lois respectives font partie du programme de l'Ère Nouvelle (1881) de Carp (Gane, C., 1937, vol. I, pp. 242–262).

[3] Eminescu écrit sur ces contrats le 27 janvier 1882 dans "Timpul" (1941, vol. II, pp. 407–412). Carp parle du projet d'une loi correspondante le 11 février 1882, mais aussi dans ses discours du 5–6 octobre 1879 et du 30 mars 1881 (Gane, C., 1937, pp. 230, 258).

ont été les alliés loyaux des Russes!)[1]. Ils voient tous les trois la solution dans une alliance avec les Pouvoirs Centraux, que Maiorescu loue dans un article publié en 1881 dans "Deutsche Revue" (article republié dans "Timpul" et cité ensuite avec sympathie par Eminescu[2]), alliance qu'en 1882–1883 Carp[3] transformera en réalité. Les trois auteurs voient d'un oeil favorable l'accord douanier avec l'Autriche[4]. C'est l'élite et non pas le peuple qui doit décider des grands problèmes politiques: Carp en fait un leitmotiv de ses discours et voit dans toutes les manifestations politiques violentes l'agissement d'une horde irresponsable[5]. Maiorescu, plus modéré, n'en déplore pas moins les violences, par exemple en 1888[6]. Eminescu énonce les mêmes principes sans avoir l'occasion de réfléchir sur les cas concrets[7]. En 1881, Maiorescu interpelle le gouvernement sur les agitations socialistes[8] et Eminescu écrit un article sur les frères Nădejde,

---

1 Eminescu publie une longue série d'articles sur la Bessarabie dans "Timpul", avril–juin 1878 (1941: vol. I). Ils ont été republiés en volume séparé par Jon Dumitru Verlag, München, 1981.

2 L'article de Maiorescu paraît le premier janvier 1881 dans "Deutsche Revue". Eminescu écrit sur cet article, et sur les critiques faites à cet article par le journal "Românul" le 6 mars 1881, dans "Timpul" (1941, vol. II, pp. 199–202).

3 Gane, C., vol. I, p. 295. Carp défendra toujours cette alliance et plaidera, en 1914 et 1916, pour l'entrée inconditionnée de la Roumanie en guerre du côté des Pouvoirs Centraux.

4 Le 16 juillet 1876 Eminescu attaque dans "Curierul de Iaşi" le "protectorat" de l'Autriche, qui amènerait l'appauvrissement du pays, mais le 23 juillet il salue l'accord vamal avec l'Autriche dans le même journal, pour des raisons économiques et politiques avancées à l'époque (1875) par le gouvernement conservateur (1980, pp. 154, 158). Serait-ce qu'Eminescu se récuse une fois de plus (cf. note 23)? Le premier août 1876, cependant, Eminescu répète ses critiques dans l'article ***Influenţa austriacă*** publié dans "Convorbiri literare".

5 Gane, C., 1937, vol. I, p. 231.

6 Maiorescu, Titu: ***Discursuri parlamentare***, Bucarest, 1899, vol. II, pp. 458–463; voir Manolescu, N., 1970, pp. 138–140.

7 Eminescu, M., 1941, vol. II, p. 251. Il oppose ensuite les politiciens des "États démagogiques" à ceux des "États oligarchiques", qui sont les seuls à agir honnêtement au nom du peuple (1881).

8 Gane, C., 1937, vol. I, p. 250.

suspendus de l'enseignement pour leurs idées. Il y déclare que le socialisme n'est qu'une autre forme abstraite importée de l'étranger, un prolongement du libéralisme et par conséquent injustifié en Roumanie[1]. Carp considère le socialisme comme une utopie mais, en 1889, il invite les premiers députés socialistes, V. Morțun et I. Nădejde, à jouer loyalement le jeu démocratique[2]. Maiorescu l'appuye et vote la validation des mandats socialistes, que les conservateurs contestent. Et ainsi de suite.

3. Discordance dans les nuances

Les différences entre Maiorescu, Carp et Eminescu sont, cependant, plus intéressantes que les concordances. Maiorescu attaque en 1889 les "formes sans contenu" (*formele fără fond*), qu'il exemplifie sans les définir très exactement. Son argumentation, si serrée d'habitude, emprunte ici un ton passionné qui montre peut-être l'interférence avec les discussions quotidiennes où, vu le consensus, une terminologie floue était suffisante. Or, il est intéressant de voir que les "formes de surface" (*formele de deasupra*) et les "fondements profonds" (*fundamente mai adînci*)[3] reçoivent, par contre, un sens plus clair dans les discours de Carp (en 1876, 1879 et 1881) au Parlement, devant un public qui, n'étant pas acquis d'avance à ses idées, oblige l'orateur à utiliser une terminologie plus explicite.

Carp distingue, lui aussi, la culture de la politique, mais par des définitions fonctionnelles et non plus normatives, comme Maiorescu en 1867. La culture est internationale, dit Carp, les Roumains l'ont importée de l'Occident, tandis que la politique est nationale, elle sert les intérêts de la nation[4]. L'usage du pronom "nous" est frappant dans ce discours: il est tantôt inclusif (nous ici présents, donc les membres

---

1 Eminescu, M., 1941, vol. II, p. 265.
2 Gane, C., 1937, vol. I, p. 403.
3 Maiorescu, T., 1978, p. 147.
4 Gane, C., 1937, vol. I, p. 184 (son discours du 5 février 1876).

du Parlement, de l'Establishment) et s'oppose alors à "eux" (le peuple), tantôt exclusif (nous les junimistes) et s'oppose alors à "vous" (les libéraux, qui avaient accusé Carp de cosmopolitisme). En utilisant le "nous" inclusif, Carp souligne une certaine équivalence des deux partis: les conservateurs aussi bien que les libéraux ont pris leurs modèles ailleurs et les deux partis sont également dédiés à l'intérêt national; l'accusation de cosmopolitisme provient donc d'un malentendu. D'autre part, les différences surgissent au niveau du "choix" du modèle: les conservateurs regardent vers l'Allemagne, les libéraux vers la France, ce qui implique des différences au niveau des programmes politiques. Ailleurs[1], Carp distingue les "libertés", principes (abstraits), ou lois, de la "démocratisation", de l'usage (concret) qu'on en fait. C'est aussi à ce niveau, il me semble, que se situent les "formes de la civilisation", dénomination par laquelle Carp s'approche le plus de la terminologie de Maiorescu et d'Eminescu. Ces formes de civilisation sont opposées par Carp au "travail" (*munca*), le présupposé nécessaire et le générateur des formes[2]. La faute des libéraux, et peut-être aussi des jeunes "écervelés" dont parlent Maiorescu[3] et Eminescu[4], est qu'ils n'ont pas compris le caractère nécessaire de la présupposition: là où le travail ne précède pas logiquement et chronologiquement ces formes, elles n'ont pas de sens, ni de justification. Carp parle parfois de "richesse" (*avere*), au lieu de "travail", comme ayant la même fonction[5]. Maiorescu n'arrive pas à ce niveau d'explication, le plus profond à mon avis parce que c'est seulement ici qu'une relation générative entre profondeur économique et surface sociale est posée (il serait intéressant de comparer le concept de travail chez Carp, chez les économistes libéraux et chez Marx). Eminescu parle lui aussi du travail comme fondement de la société[6].

---

1 *Idem*, p.256: le discours de l'"Ère Nouvelle" (*Era nouă*), du 30 mars 1881.
2 *Idem*, pp. 228–229 (son discours du 5 et 6 octobre 1879).
3 Maiorescu, T., 1978, p. 147.
4 Eminescu, M., 1910, pp. 8–10.
5 Gane, C., 1937, vol. I, p. 260.
6 L'article du "Timpul", 18 décembre 1877 est republié dans Eminescu, M., 1910, p. 12. L'activité politique est légitimée, selon Eminescu, par "muncă"

D'autres assertions polarisent autour de celles-ci. Pendant les discussions sur l'article 7 de la Constitution, Carp est parmi le petit nombre de députés qui n'accusent pas les Juifs de monopoliser l'économie roumaine (Eminescu, par contre, faisait régulièrement de telles accusations dans "Timpul"). Le Juif est, dans la description de Carp, le bourgeois parfait, qui vit de son travail[1]. Travaillez comme lui, dit Carp, et vous serez riches comme lui! Il ne faut pas, par conséquent, l'expulser du pays, il faut au contraire le prendre comme exemple, lui donner les droits qu'il mérite et tâcher de faire mieux que lui. Voilà un aristocrate qui fait l'éloge du travail bourgeois! Toute la discussion sur les "classes positives" chez Carp et Eminescu est fondée sur le travail comme principe justificatif (voir plus loin). Eminescu parle aussi de la culture internationale qu'il oppose à l'éducation nationale[2], la première étant destinée à l'esprit, la seconde à fortifier le caractère. L'éducation prend en charge, chez Eminescu, ce que la politique doit faire selon Carp: protéger les intérêts de la nation (nuance significative si on la place dans le contexte des différences générales entre le politicien Carp et l'intellectuel Eminescu). D'autre part, celui-ci parle aussi de la culture nationale comme fondement de toute action de l'intelligentsia, ce que Carp n'a jamais affirmé, et ce que Maiorescu a restreint aux assertions générales sur la langue et la littérature du peuple.

et "avere" (le dernier critère forme, ainsi que dans une boutade célèbre de Carp, une garantie de l'indépendance d'esprit), mais aussi par "merit" et știință", des critères intellectuels qu'on ne retrouve pas chez Carp (Eminescu, M., 1941, vol. II, p. 205; cf. aussi n. 59).

1 Gane, C., 1937, vol. I, pp. 177, 222–226. Les remarques de Carp rappellent celles de Werner Sombart sur les "vertus bourgeoises" (1928, 1966). Ștefan Zeletin (1925, pp. 221–227), un élève de Sombart, semble ne pas remarquer l'existence d'un esprit bourgeois chez Carp, qu'il met sur le même plan que les autres critiques "réactionnaires" du libéralisme.

2 Eminescu, M., 1980, pp. 446–448. L'article, resté en manuscrit, est daté de 1870 (idem, p. 793).

4. *Le sens social: un flux bloqué*

Les différents niveaux d'analyse utilisés par Carp, Maiorescu et Eminescu échappent à l'habituelle systématisation économique et sociologique; aucun d'entre eux n'avait d'ailleurs les connaissances techniques nécessaires. Ils se posaient plutôt la question de la signification, ou du manque de signification, des institutions roumaines réelles. Si l'on veut expliciter leurs affirmations, il faut alors regarder plutôt du côté d'une sémiotique de la société. On se rappelle que L. Hjelmslev (1943, 1976; 1959, 1971) et, après lui, la sémiotique du discours en France (surtout la sémiotique de A.J. Greimas, 1976; 1979), expliquent la sémiosis, la production du sens, comme une relation de solidarité entre les "formes du contenu" et les "formes de l'expression". Une opération de découpage dans la substance continue du contenu *et* dans celle de l'expression crée les formes (discontinues) du contenu et respectivement de l'expression. Cette opération est (nécessairement) présupposée par la sémiosis, car une relation globale entre toute l'expression et tout le contenu n'est pas possible. Cette structure à quatre niveaux est d'ordre sémiotique, elle existe donc partout où il y a production de sens, individuel ou social. Hjelmslev n'hésite pas à projeter cette structure, habituelle en linguistique, sur le domaine socio-politique: c'est au niveau des formes du contenu qu'il faudrait trouver les différences profondes entre l'Ouest et l'Est, dit Hjelmslev, en pleine époque de guerre froide[1].

Il me semble que son schéma rend compte aussi bien des similitudes entre les trois junimistes que de leurs nuances spécifiques. On peut, en effet, partant des textes en question, reconstruire plusieurs découpages au niveau de la forme et donc plusieurs paradigmes du sens social. Étant donné le flou terminologique, il est souvent difficile d'établir et de comparer ces paradigmes d'une manière très stricte dans les différents textes étudiés. Les programmes politiques, par exemple, semblent avoir, selon Carp, le statut de "formes" – les partis étant des institutions parmi d'autres – mais ils sont aussi des

[1] Hjelmslev, L., 1959 (1971), pp. 101–103.

programmes d'*action* sur les institutions. Les conservateurs visent, selon le modèle allemand, au développement des formes actuelles dans le sens d'une démocratisation réelle tandis que les libéraux visent, selon un modèle français, au développement infini des libertés nouvelles.

Les junimistes sont d'accord sur les conclusions suivantes: 1) il n'y a pas de correspondance entre les formes de l'expression et celles du contenu: par conséquent, les libertés n'ont pas de contenu, elles sont des formes vides (de l'expression); 2) il faut alors ou bien rejeter ces formes, ou leur créer un contenu, par un découpage correspondant, entrepris au niveau des formes du contenu. Si on accepte mon hypothèse sur l'existence de telles conclusions communes et sur leur interprétation sémiotique, la critique junimiste pourrait gagner au niveau du discours global la cohérence qui lui fait défaut dans certains de ses textes particuliers. La "fausseté" des institutions, par exemple, ne constitue pas un attribut intrinsèque de celles-ci, elle est plutôt une valeur négative que l'essayiste attribue à la *relation* qu'elles ont, ou plutôt qu'elles n'ont pas, avec des unités du contenu. Le fait que les institutions "ne collent pas" (*nu se potrivesc*) aux réalités roumaines est un fait sémiotique fondamental: il n'y a pas de sémiosis, il n'y a donc *pas* (de production, ou de circulation) *de sens social* en Roumanie. À travers leur langage fort intuitif, les junimistes définissent ainsi un fait constitutif de toute société: il faut que le sens social y circule, sinon la structure même de la société en question est erronée. Or, la production de sens n'avait pas eu lieu en Roumanie, dans le sens que le découpage (de la substance) du contenu – le travail – ne correspondait pas à celui de (la substance de) l'expression – les formes culturelles, ou les "formes de la civilisation" – , il n'y avait donc pas une démocratie réelle dans le pays. Autrement dit, cette démocratie n'était qu'un *paraître*, auquel il manquait l'*être*.

Plus particulièrement, les junimistes étaient d'accord sur le fait qu'il n'y avait pas de classe moyenne en Roumanie et qu'à sa place était apparue une bureaucratie qui justement ne travaillait pas. La mise en place des *formes d'expression* (les institutions, les formes

culturelles) avait donc créé artificiellement une *forme de contenu* (une classe sociale) qui ne correspondait pas à une catégorie de travail (en tant que *substance du contenu*). Quelles étaient alors les classes positives, celles dont le travail était réel? Seulement la paysannerie, déclarait avec un pathos inattendu Maiorescu; au-dessus de celle-ci il n'y a qu'une "plèbe" sociale[1]. La rage encore plus grande d'Eminescu tournait ici au nihilisme et à la xénophobie: il reprenait les termes de Maiorescu presque littéralement[2] et définissait cette plèbe comme une classe superposée de politiciens, bureaucrates, "prolétaires de la plume" (*proletari ai condeiului*)[3], d'habitude des étrangers. Eminescu précise ailleurs que les artisans, classe positive en soi, étaient envahis par les éléments étrangers[4]. Il y avait un "pays légal" (*Țara legală*)[5] des gens ayant droit actif et passif au vote, qui, vu le système censitaire, ne dépassaient pas, selon Eminescu, un cinquième du peuple. Le vice était donc plus profond qu'on ne le croyait: quatre cinquièmes du peuple n'existaient pas légalement! Eminescu a une position ambiguë envers les propriétaires agraires: sont-ils une classe positive ou non[6]? Carp, au contraire, est fort explicitement affirmatif, leur ajoutant, en tant que "classes positives", les paysans, les artisans et les "gouvernants", sous-catégorisés en magistrats, enseignants et cadres d'administration[7]. Le terme de gouvernants est utilisé dans un sens très large, proche de ce qu'on entend aujourd'hui par "the New Class": les professions libérales, les cadres technocrates. Pour le reste,

---

1 Maiorescu, T., 1978, p. 151 (son essai date de 1868).

2 Eminescu, M., 1910, pp. 21 et 30 (ses deux articles datent de 1877).

3 Eminescu, M., 1910, p. 171. Voir, pour la classe "superposée", *idem*, p.133.

4 Eminescu, M., 1910, pp. 28–34 et 1980, p. 402.

5 Eminescu, M., 1941, vol. II, p. 205.

6 Eminescu, M., 1910, p. 172. Ailleurs, Eminescu accepte l'existence, bien que menacée, de toutes ces classes; il parle respectueusement de la vraie aristocratie (1941, vol. II, p. 242). Enfin, il parle souvent du "peuple", des 4/5-èmes exclus de la vie politique, un peuple formé de paysans et d'artisans (les boyards sont ici exclus!), qui a sa propre culture (1980, p. 412).

7 Les gouvernants (*guvernanții*) sont définis dans le discours de l'"Ère Nouvelle", qui continue avec l'énumération des reformes pour toutes les catégories sociales spécifiées (Gane, C., 1937, vol. I, p. 260).

Carp, pas plus que Maiorescu, ne souffle mot sur les autres quatre cinquièmes du peuple.

V. Les programmes et les groupes

1. Trois interprétations

Les junimistes sont donc d'accord sur le tableau général de la société roumaine mais diffèrent quant au sens exact des termes employés et aux solutions à envisager. Maiorescu et Eminescu parlent très peu des propriétaires et attribuent à la bureaucratie une valeur purement négative; en plus, Eminescu lance des critiques contre le politicianisme[1] que Maiorescu semble ignorer. Carp hésite entre les mauvais et les bons gouvernants (les professions libérales). Les paysans, le menu peuple sont valorisés au maximum par Eminescu, d'une manière modérée par Maiorescu et pas du tout, sauf en tant qu'objet des réformes conservatrices, par Carp. On peut se demander quel est le sens de ces différences. Il me semble qu'elles montrent l'appartenance des trois auteurs à des sous-groupes différents au sein de Junimea. Il s'agit alors des sous-programmes idéologiques différents qui correspondent aux intérêts des groupes sociaux différents, cachés d'habitude par la cohésion affichée par "Junimea" à l'extérieur.

Carp et Eminescu parlent toujours du travail, mais c'est le travail agricole qu'ils sous-entendent. Le travail non-manuel est dévalorisé chez Eminescu et ignoré par Maiorescu. Le travail spécifique, *leur* travail, n'est mentionné ni par le poète, ni par l'essayiste, ni par l'avocat. C'est à ce niveau que l'appartenance des trois auteurs à des groupes sociaux différents commence à avoir une signification.

---

[1] Eminescu, M., 1980, p. 448 (manuscrit datant d'environ 1870); Eminescu, M., 1910, p. 172.

2. *Le programme Carp*

2.1 À lui, les jonctions du système

Carp, le grand propriétaire terrien paternaliste, valorisait le travail agricole mais en tant que travail des paysans. Il fait partie, d'une certaine manière, de l'univers rural, mais il sait très bien qu'une troisième classe, celle de la bureaucratie, est le médiateur nécessaire entre cet univers et l'État moderne. Elle est bonne ou mauvaise, son travail est légitime ou non, selon qu'elle représente ou non les classes traditionnelles. Cette légitimité conditionnée a le caractère d'un contrat de pouvoir: la bureaucratie n'a pas (ne doit pas avoir) de pouvoir propre, mais seulement un pouvoir délégué par les sources "authentiques" de celui-ci.

Carp fait lui-même partie de la nouvelle classe en tant que gouvernant et, s'il y a délégation de pouvoir, c'est par son groupe même, junimiste et/ou conservateur, que la délégation doit passer: les grands propriétaires (dont Carp) délèguent le pouvoir aux gouvernants (dont Carp) par le relais d'un groupe de pression socio-politique et culturel, les Junimistes (dont Carp), qui en assurent le contrôle ainsi que la justification normative. La théorie politique de Carp est produite dans le *lieu* même où s'effectue le *passage* entre les classes et les lois, entre les formes du contenu et les formes de l'expression. Carp parle en fait au nom d'un groupe qui s'arroge le droit, par son discours (théorique) de fondation, de définir la sémiosis sociale et de juger si, et comment, elle fonctionne. La sémiosis, une fois découverte, devient le lieu d'un nouveau pouvoir: celui sur la circulation du sens social. Le lieu du pouvoir normatif devient le lieu du pouvoir politique. Le groupe dirigé par Carp s'arroge le droit au pouvoir pour avoir obtenu (ou accaparé?) le savoir correspondant. Autrement dit, Carp valorise la *signification*, non pas les signifiants, ni les signifiés, mais la relation entre eux. Le sujet sémiotique (le "nous" exclusif) crée un système afin de se placer lui-même dans la position forte de

celui-ci, il est le Destinateur-judicateur qui transforme son savoir en source de légitimité et par là en pouvoir.

2.2. Aux libéraux et aux conservateurs, les places faibles du système

D'autre part, il assigne aux groupes rivaux les places faibles du système: les *libéraux* ne s'intéressent qu'aux *signifiants* vides; ils ont tort, leur savoir est fautif. En plus, ils ne constituent pas une entité du contenu réelle: ils ne travaillent pas et ils ne possèdent pas de fortune. On voit maintenant que les paradigmes invoqués plus haut sont homologables. Carp place ses adversaires au niveau, dévalorisé, d'une forme d'expression vide. Cette opération n'est intelligible que dans le paradigme des programmes politiques, bâti sur le principe de la concurrence: assigner une place faible aux adversaires dans un système théorique n'est qu'une manière entre autres de dévaloriser leur action politique; toute discussion théorique est une forme de compétition pratique. D'autre part, on voit bien que le système crée vers la fin des années 1870 comprend une deuxième place faible, que les junimistes vont assigner, après le discours de 1881 sur l'Ère Nouvelle, aux anciens *conservateurs*. Les distances prises maintenant vont se transformer en concurrence directe, équivalente à celle envers les libéraux; on verra plus tard les junimistes s'allier aux libéraux contre les conservateurs! La seconde place faible est celle des *signifiés* en soi, traditionnels, du travail ou de la fortune, disjoints des signifiants dérivant de la culture moderne. Les contenus en soi sont aussi insignifiants que les formes en soi. La faute des conservateurs est rigoureusement symétrique à celle des libéraux: aucun de deux partis ne participe à la communication, à la circulation désirée du sens social et les deux partis extrêmes sont par conséquent également dévalorisés. C'est, par contre, au centre, à la *jonction* des signifiants et des signifiés, que se trouvent la vérité (sa théorie à lui, à Carp), au niveau du *savoir*, et le parti junimiste, au niveau du *pouvoir*. Carp parle au Parlement au nom de "Junimea", mais il parle à l'intérieur de "Junimea" au nom du sous-groupe pour lequel le problème central est

le passage de la théorie à la pratique, du savoir au pouvoir. Il érige cette construction théorique en tant que justification et guide de l'action. Les discours de Carp dans la période 1876–1881 constituent les prémisses de son action politique après 1881. Par là, Carp s'arroge *dans "Junimea"* aussi la place dominante: il attribue à "Junimea" la fonction que, il le sait très bien, ce n'est que lui et ses amis les fondateurs, secondés éventuellement par les gouvernants, peuvent remplir et vont aussi remplir. Ce sont eux qui peuvent assurer la fonction de relais entre les classes positives, le savoir (théorique) et le pouvoir (politique). La théorie de Carp est donc l'expression d'une forme de concurrence qui, cette fois, joue à l'intérieur même de "Junimea".

3. Le programme Eminescu

Eminescu, appartenant à une famille de hobereaux, se sent solidaire avec les paysans d'une autre manière , que P. Carp. Il utilise un "nous" inclusif pour parler d'eux et valorise au maximum leur mode de vie traditionnelle auquel il associe souvent les anciens boyards dans une communauté idyllique. Son modèle du travail légitime est aussi celui du travail agricole, car il refuse aux classes urbaines, à l'exception des artisans (déchus), la justification par le travail. Il est cependant frappant qu'Eminescu ne parle jamais du travail du poète, de son propre travail, et n'associe aucune compétence particulière aux artistes. ***Epigonii***, on le sait, dévalorise sa génération par rapport à la précédente. Les images de décadence, d'impuissance, ou de fuite, d'évasion, constituent le portrait négatif d'un "nous" déchu, qui ne connaît que les exceptions des écrivains "sains", inspirés par la vie populaire traditionnelle: Alecsandri, Creangă, Slavici, N. Gane (Eminescu défend la ***Logique*** de Maiorescu, mais ne parle pas de la ***Direction Nouvelle*** et semble ne pas se rendre compte du renouveau esthétique signifié par elle). D'autre part, Eminescu critique violemment les "prolétaires de la plume", expression ambiguë qui se réfère aussi bien aux journalistes et aux écrivains qu'aux

bureaucrates, accusés de corruption, d'esprit mercenaire, d'opportunisme, de manque de convictions et d'esprit civique. Prêt à vendre son travail intellectuel pour vivre, parce qu'il ne possède pas de propriété (la vraie, celle de la terre), ce personnage malsain rappelle les déclassés intellectuels craints par Carp[1]. Prolétaire de la plume, Eminescu l'a été d'ailleurs lui-même, et justement au moment où il les critiquait dans "Timpul"[2]. Eminescu abhorre la classe à laquelle il appartient, il déteste les prolétaires de la plume, parce que lui aussi en est un, et il a horreur de lui-même, puisqu'il a horreur de son groupe. Carp, par contre, prisait les gouvernants parce qu'il s'associait à eux. L'orgueil de sa profession, Eminescu ne l'a pas, et l'image idéalisante du génie, qu'on s'est plu, à la suite de Maiorescu, d'interpréter chez Eminescu comme une projection de lui-même, acquiert dans le contexte de notre discussion, plutôt le sens d'une compensation, d'une fuite, d'une régression causée par la frustration et l'horreur de l'existence quotidienne. Issu d'une classe aisée mais sans pouvoir social réel, Eminescu respecte ses valeurs (le travail, la santé, la simplicité) mais assume aussi ses limites et son manque d'ambition

1 Gane, C., 1937, vol. I, p. 186.

2 Les textes d'Eminescu sont assez ambigus à ce sujet. Il déclare, par exemple dans "Timpul" (6 avril 1881), qu'il n'y a pas d'opposition entre boyards et intellectuels, mais entre ces deux groupes, d'une part, et les capitalistes, de l'autre part.
Maiorescu et Eminescu posent la nécessité d'une alliance entre l'aristocratie et l'intelligentsia contre l'ennemi commun, la bourgeoisie. Maiorescu parle *au nom* de l'intelligentsia (nous", ceux qui constituent "Direcţia nouă"), tandis qu'Eminescu ne s'identifie pas avec l'aristocratie intellectuelle (il parle en 3-ème personne, d'un ton froid et distant). Cette aristocratie est plutôt le groupe auquel Eminescu *voudrait* s'intégrer (le voulait-il, l'espérait-il vraiment?), que le groupe auquel il *est* déjà intégré. Le sociologue pourrait distinguer entre l'"aspirational reference group" (l'aristocratie intellectuelle, dont fait certainement partie, aux yeux d'Eminescu, Maiorescu), le "positive reference group" (le peuple, la nation, les quatre cinquièmes "non-légaux" du peuple) et le "negative reference group" (les "prolétaires de la plume") qui, pour Eminescu, est aussi, sans qu'il s'en rende compte, son "membership group". C'est à partir de ces distinctions que j'essaie de définir la position idéologique d'Eminescu.

sociale. Le savoir qu'il accumule n'est pas pour lui le signe d'une promotion (c'est pourquoi il n'en accepte pas la transformation en pouvoir, selon la règle chez "Junimea"), mais plutôt celui d'un manque, d'une rupture, d'une *Entfremdung* de monde originel. Son travail n'amène pas la promotion, mais seulement la chute dans une classe damnée. Aussi bien les hobereaux (*boiernaşi*) et les alleutiers (*răzeşi*), le groupe de référence et celui de l'origine, que les prolétaires de la plume, le groupe d'appartenance et celui du travail, sont coupés des circuits valorisant le sens social. Si Carp appartient à un sous-groupe de "Junimea" qui crée le système et s'y arroge une place forte, Eminescu appartient à un sous-groupe qui est rejeté par le système parce qu'il ne correspond pas au travail positif requis par celui-ci, ni du côté du savoir (le sien est un contre-travail, improductif et damné), ni du côté de l'avoir (qu'il a perdu, ou qu'il n'a jamais eu). Eminescu et son sous-groupe restent des marginaux à "Junimea". Ils participent à la contestation, mais ils sont exclus de l'organisation entreprise par "Junimea". La marginalité entraîne une radicalisation de ce sous-groupe: il répudie les formes sociales jusqu'au bout. Sa compétence n'est pas légitime: il l'aiguise alors dans un travail de généralisation. Il est exclu du jeu politique: il attaque alors le politicianisme tout entier. On voit facilement les correspondances entre les biographies des gens qui appartiennent à ce sous-groupe (Eminescu, Slavici, Caragiale, Creangă) d'"exécutants", et l'idéologie qu'ils développent. Leur prise de conscience, cependant, n'est pas comparable à celle du sous-groupe Carp. Ils se rendent compte de la différence, mais ils ne savent pas l'interpréter ni la nommer, parce qu'ils ne peuvent pas couper le cordon ombilical avec "Junimea". Les relations de fils au père, de client au patron, sur lesquelles on pourrait spéculer à l'infini, les empêchent de comprendre que cette mystérieuse identité fuyante est l'identité d'*intellectuel*.

4. Le programme Maiorescu

Et Maiorescu? Issu d'un milieu bourgeois intellectuel, il est le seul parmi les fondateurs qui n'est pas un aristocrate. Il est, culturellement, le leader d'un groupe auquel il est, socialement, inférieur. N'étant pas propriétaire terrien, il est aussi le seul parmi eux à vivre de son travail intellectuel: professeur, avocat. Et c'est aussi le seul des trois auteurs envisagés ici à ignorer dans son paradigme le travail comme substance du contenu. À la différence d'Eminescu, il est fier de son travail, mais à la différence de Carp, il ne le conceptualise pas, il ne lui confère aucune place dans le système de la société. On dirait que Maiorescu efface les traces de son identité dans le groupe, aussi bien socialement que théoriquement. Le bourgeois est devenu le modèle de comportement de ce sous-groupe d'un club aristocratique: le fils du révolutionnaire de 1848 est devenu le théoricien du régime bourgeois post-révolutionnaire et l'homme qui a travaillé durement pour gagner son pain est devenu le théoricien de la contemplation désintéressée dans l'art. Je connais peu d'exemples dans la culture roumaine d'un effacement aussi systématique des marques de la vie dans l'oeuvre.

Maiorescu n'a pas produit, comme Carp, une théorie de la pratique socio-politique, mais une théorie de la culture. Autrement dit, il a produit pour un secteur de la vie publique le modèle que Carp a généralisé pour l'ensemble de celle-ci. Si la poésie exprime des sentiments dans une forme sensible, et la science des idées dans une forme neutre (disons non-sensible), la poésie (l'art) s'oppose à la science comme le beau au vrai, dans le cadre d'une culture qui, si elle est respectueuse de cette opposition catégorielle, est une culture saine; au contraire, la non-poésie, qui n'aboutit pas au beau, et la non-science, qui n'aboutit pas au vrai, forment le domaine corrélatif de la non-culture, ou d'une culture malade, fausse. Une relation semblable oppose la poésie (l'art) à la politique, selon le critère "utilité idéale *versus* utilité pratique". Maiorescu n'a pas précisé la relation entre la science et la politique, bien que l'on puisse essayer de reconstituer cette relation selon une troisième forme d'utilité. Je me limite à

esquisser la relation art/politique qui est la plus relevante pour notre discussion. Tous les essais de Maiorescu, de 1867 à 1873, sont consacrés à la tâche du criticisme, celle d'abattre la fausse culture et de soutenir, ou de créer, la vraie culture. Une culture saine connaît donc le partage art/politique: à chaque domaine sa propre forme d'utilité; c'est le programme de la Nouvelle Direction de "Junimea". L'ancienne direction, au contraire, ignorait ce partage et par conséquent produisait une culture fausse.

Maiorescu établit donc un premier découpage dans la substance du contenu, mais ce découpage est déductif, il a une valeur théorique indépendante de l'usage que l'on en fait: toute politique, distincte de l'art, est légitime, conservatrice aussi bien que libérale; tout art qui ne se mêle pas à la politique est légitime, l'art national aussi bien que l'art "décadent". Ces implications des essais de Maiorescu semblent paradoxales, elles contredisent même ses essais ultérieurs, ainsi que ceux d'Eminescu. Il me semble que ce paradoxe est résolu si on le compare à la position de Carp et d'Eminescu dans l'ensemble de "Junimea". Les distinctions binaires de Maiorescu ne réfèrent pas directement aux intérêts politiques des Junimistes qui d'ailleurs ne formaient pas encore à l'époque un parti politique. Maiorescu établit les divisions des formes du contenu, mais non pas leurs relations avec la substance du contenu, le travail, il n'essaie donc pas d'*ancrer* les formes dans le contenu national, comme Carp et Eminescu plus tard. Par contre, Carp rattache les formes spécifiques aux classes et aux groupes spécifiques de la société roumaine. Son discours de 1881 et les réformes qui s'ensuivent veulent rendre à chaque groupe son autonomie politique (ce que Maiorescu faisait dans la sphère de l'art), annulant ainsi le statut de client que ces groupes avaient envers les partis politiques et le budget national[1]. Ceci est, naturellement, la stratégie déclarée par Carp mais aujourd'hui l'analyse révèle aussi ce

[1] Dans le discours l'***Ère nouvelle*** (*Era nouă*), Carp annonce des réformes de la magistrature, de la commune rurale, de la vie économique et sociale des paysans, de l'administration, etc. Elles seront mises en pratique pendant les gouvernements junimistes / conservateurs, vers la fin du siècle, avec d'autres réformes sur les mines, l'armée, etc.

qu'il cachait dans son discours: en fait, l'autonomie de plusieurs domaines de la vie publique était un excellent moyen d'endiguer l'influence du parti libéral sur les groupes respectifs. Pendant le long gouvernement de Ion Brătianu (1876–1888), une vision hétéronome sur la culture et la société – et c'était justement la vision des libéraux – permettait, et justifiait, la mainmise des libéraux sur la bureaucratie nationale et locale. Par contre, la décentralisation, l'autonomisation de la bureaucratie, la limitation de son activité aux problèmes locaux, comme le proposaient les réformes de Carp, dépolitisent la bureaucratie et la rendent dépendante, par les relations traditionnelles d'autorité, des couches locales du pouvoir, en l'occurrence des anciens boyards. On voit donc que la théorie de Carp est fortement colorée par la politique, elle est une théorie de la pratique et non pas un système idéologique. C'est justement ici qu'on découvre la différence entre Maiorescu et Carp.

VI. Trois autres cercles de "Junimea": les idéologues, les politiciens et les intellectuels (*voir II. 2*)

Maiorescu fait oeuvre d'idéologie: il établit un système au-dessus des intérêts immédiats des partis, mais qui correspond à un certain type de société. Il soutient ainsi, mais indirectement, les partis qui veulent instaurer le type de société en question. L'autonomie de l'art est un phénomène général dans les sociétés bourgeoises européennes et Maiorescu ne fait qu'avancer lui-même dans la direction générale du mouvement. Le parti libéral ne voulait rien d'autre, mais il pensait atteindre son but par les moyens un peu rudimentaires, un peu naïfs, de la propagande révolutionnaire, rhétorique à l'extrême. L'art hétéronome domine la société roumaine depuis 1821, y compris la période de Cuza, parce qu'il posait la mission de "réveil" du peuple (réveil *versus* sommeil, voilà les métaphores obsédantes du XIXe siècle roumain!) par un programme d'action surtout national. Celui-ci une fois réalisé, le pouvoir réel devient l'enjeu des discussions. Le contre-programme junimiste de

l'art (et de la science) autonome vise, entre autres, à briser l'alliance précédente de l'intelligentsia avec le parti libéral. C'est ici que joue la polarisation du social et du culturel: le contre-programme junimiste *versus* le programme diffus de l'idéologie libérale, le parti junimiste (et conservateur) *versus* le parti libéral. Maiorescu parle donc au nom d'une partie de l'intelligentsia et entre en concurrence avec d'autres groupes de l'intelligentsia. Il parle en ce moment-là au nom de toute la fraction junimiste de l'intelligentsia, en *idéologue* du groupe, tandis que son ami Carp parlera plus tard, après la différenciation interne du groupe, seulement au nom des *politiciens* junimistes. On voit, encore une fois, les intérêts qui poussent Maiorescu à produire un programme anti-libéral d'art autonome et non pas un programme anti-libéral d'art hétéronome: le premier, en offrant l'"indépendance" aux écrivains, avait, vu l'enthousiasme pour les idées de progrès à l'époque, plus de chances de briser le monopole libéral qu'un programme "habituel", hétéronome, dirigé explicitement contre les libéraux. Le junimisme de Maiorescu reste cependant idéologique: son système *aurait pu* être utilisé également par ses adversaires et c'est seulement l'absence d'une idéologie comparable dans le camp adverse *et* la polarisation des groupes sociaux et culturels qui empêchent les libéraux de comprendre qu'ils auraient pu retourner les armes de Maiorescu contre lui-même! Une telle possibilité ne se posera plus pour le programme de Carp, concrètement politique. De toute façon, c'est un malentendu sur le niveau d'analyse envisagé qui a pu accréditer l'idée que le junimisme "reflète" les intérêts "de la bourgeoisie et des propriétaires agraires" roumains.

D'autre part, l'instauration d'une autonomie de l'art, si elle exclut les artistes et les scientifiques, donc les intellectuels, de la politique, spécifie d'autre part que les intellectuels ont une compétence que les politiciens n'ont pas[1]. "Junimea" se fraye ainsi une place propre dans une société fluide et peu respectueuse des spécificités. Carp va généraliser là aussi la stratégie de Maiorescu. Les

[1] La distinction entre poésie et politique implique l'exclusion des poètes de la politique (Maiorescu, T., 1976, p. 67).

intellectuels, maintenant, ainsi que les paysans plus tard, sont déclarés maîtres de leur domaine à eux, qui est une part de la sphère de l'état[1]. Dans les deux cas, la réforme n'implique pas une confiscation des biens des boyards, donc la diminution de leur pouvoir. "Junimea" construit plutôt des mondes parallèles, mieux vaut dire des marchés parallèles où les habitants pratiquent la concurrence entre eux sans empiéter sur le marché voisin. Maiorescu, l'idéologue, fonde ce système par des normes extérieures qu'il emprunte à la culture allemande, de même que les politiciens empruntent à la vie politique allemande le prince Charles (le vertige des analogies menace sans cesse celui qui étudie les fondements de la société bourgeoise en Roumanie!). Carp, plus tard, justifie cependant le même système par des règles et des interdépendances internes sans aucune justification extérieure. Maiorescu est un idéologue au sens pré-moderne, pré-capitaliste du mot, qui crée un système en accord avec le monde bourgeois en train de se constituer sous ses yeux. Carp est un politicien, il écrit après la différenciation interne de "Junimea", pour un parti qui agit dans une société déjà bourgeoise.

Un autre aspect de l'idéologie de Maiorescu doit aussi être mentionné: il ne distingue pas seulement l'art de la politique, mais aussi l'art du non-art, la culture de la non-culture. Maiorescu fonde un nouvel ordre, mais il renvoie aussi au chaos de la non-signification, qu'il exclut de son système. C'est de nouveau une attitude sémiotique: le signe est distingué d'un autre signe, mais aussi du non-signe, et le non-signe équivaut à la non-existence. Ce système normatif est non-historique: l'idéologie a la vocation de l'éternel, il faut s'y soumettre ou tomber dans la non-existence. C'est pourquoi, en dépit de leurs similitudes, le système de Maiorescu survit entièrement à son auteur, tandis que le système de Carp survit à son auteur seulement par le pluralisme social qui est son fondement, mais non pas par son contenu concret.

Eminescu n'est ni idéologue ni politicien, il ne crée ni un système ni une politique, il ne vise ni le général, comme Maiorescu, ni

[1] Le projet de loi de Carp passe pendant le gouvernement conservateur/junimiste de Th. Rosetti, en 1888 (Gane, C., 1937, vol. I, p. 382).

le particulier, comme Carp. Son idéologie rurale et nationaliste est une variante du junimisme dont "Junimea" ne sait pas très bien que faire. En fait, Eminescu est un intellectuel justement parce qu'il n'accepte pas le statut, assigné par Maiorescu, d'un technocrate admiré pour son métier, mais exclu du circuit officiel. Eminescu cherche sa légitimité au niveau des substances rejetées par "Junimea" hors du système: les quatre cinquièmes du peuple au niveau du contenu, la culture nationale au niveau de l'expression. Son hétérodoxie est au fond plus significative que la dissidence d'autres junimistes, parce qu'elle tient du statut général de l'intellectuel à l'époque. Eminescu ne refuse pas le système mis en place par les junimistes, il refuse seulement la place du technocrate qui lui est offerte. Il tend vers la position d'idéologue, il propose sa propre variante théorique, plus large dans un sens, plus restreinte dans un autre, que celle de Maiorescu-Carp. C'est au niveau du groupe que se situe la concurrence – échouée – d'Eminescu. Sa variante est tolérée mais non pas acceptée comme idéologie officielle de "Junimea", de même que son sous-groupe est toléré mais marginalisé dans la hiérarchie du club. L'échec des intellectuels, ainsi que le succès des politiciens, a lieu sur les deux niveaux à la fois, celui de la hiérarchie de "Junimea" et celui de l'idéologie. On les laisse tomber par conséquent du niveau des gouvernants à celui des exécutants. Leur production est tolérée mais non pas classifiée comme idéologique ou politique. Leur seul statut officiel est celui qui leur incombe dans l'idéologie du sous-groupe vainqueur: ils sont écrivains, une variante des technocrates.

En 1881, les intellectuels nient le changement tactique de Carp: c'est un signe d'indépendance. La pression des politiciens s'accroît: Slavici et Caragiale quittent la rédaction de "Timpul"; Eminescu lutte tout seul et succombe. Après sa mort psychique, Slavici ira à "Tribuna" et Caragiale cherchera sa voie parmi les nouvelles orientations des années 1880 et 1890. Celles-ci, justement, vont récupérer la variante Eminescu qui sera dominante au début du XXe siècle, dans le populisme de Iorga et de "Sămănătorul" (Le Semeur). La "fortune" d'Eminescu est significative: sa variante était en un sens pré-populiste et c'est justement pour cette raison qu'elle ne pouvait pas être séle-

ctionnée par "Junimea". D'autre part, ce populisme n'implique pas une prise de conscience des intellectuels en tant qu'intellectuels, comme le feront, saisissant leur identité par un violent sursaut de culpabilité, les populistes au début de ce siècle. À "Junimea" les intellectuels "sentent" leur différence par le refus de légitimité qu'on oppose à leur idéologie et par la marginalisation qu'ils subissent. C'est une négation, et non pas une définition – positive – qui constitue leur statut. Leur seule réaction est de refuser le statut de technocrates, par une insistance accrue sur leur propre variante idéologique. L'échec signifie la chute dans la bohème, la première bohème roumaine. Les intellectuels manquent l'occasion de se définir en tant que groupe spécifique, ils ne font qu'aspirer au statut des autres, celui des idéologues. En refusant le statut de technocrates, en demandant le droit de parler avec leur propre voix des affaires publiques, ils sont déjà des intellectuels. Mais ils l'ignorent.

"Junimea" était au début, dans les années 1860, un groupe de l'intelligentsia roumaine qui connaissait une certaine différenciation interne entre fondateurs, gouvernants et exécutants. La mise au point du système social par Maiorescu et surtout par Carp, le glissement du groupe vers la politique dans les années 1870, précipitent cette différenciation vers une rupture, dans les années 1880, entre les gouvernants, devenus des *politiciens*, et les exécutants. Cette rupture est acceptée par Maiorescu-Carp, qui espèrent en une transformation, conforme à leurs théories, de *tous* les exécutants en technocrates. Maiorescu, l'idéologue, et Carp, le politicien, seront contents du succès de l'opération: les technocrates restent en dehors de la politique, mais ce succès n'est pas un triomphe complet. Il y a un résidu, celui des exécutants qui n'acceptent pas le rôle de technocrates et qui, par là, échappent au système et vont camper dehors. Ce sont les *intellectuels*, une catégorie non envisagée ni par Maiorescu, ni par Carp. Ces insoumis vont se retourner contre le système qui les rejette. Ces insoumis sont, dans les années 1880, seulement des indomptés, en quête de leur identité. Ils la découvriront, cette identité, vers la fin du siècle.

"Junimea" rend évidente aussi, dans les années 1880, la fin des *idéologues*. En 1871, lorsque le ministre Costaforu propose à Maiorescu d'entrer dans la vie politique, a lieu la réunion chez Sturdza que Maiorescu va commenter un an après[1]. La scène a pour moi une autre signification que celle donnée par Nicolae Manolescu[2]: ce n'est pas la contemplation de l'éternité de l'art, face à l'agitation quotidienne, qui *rassure* Maiorescu, c'est le choix entre l'idéologie et la politique qui le *tourmente*; la sérénité n'est qu'un effet de style et une technique de persuasion qui effacent, comme d'habitude chez lui, le subjectif. Au cours de cette scène, Maiorescu observe les autres et prend, en même temps, part à la décision. En tant qu'idéologue, il se situe, encore, au-dessus de la mêlée, en tant que politicien il y est déjà pris. Il pense, comme idéologue, qu'il est peut-être légitime de descendre du sommet, en suivant un des versants de la montagne, vers la politique. Il aurait pu, en 1871, choisir un autre versant, celui de la science, comme linguiste par exemple (il avait déjà montré son savoir dans ce domaine). L'idéologue, placé au sommet, est équidistant de tous les champs d'application: art, science, politique. Il choisit la politique. Mauvais choix: Carp, le politicien professionnel, rentre plus tard de Berlin et lui démontre l'inopportunité de la pétition Sturdza; en effet, elle ne sera jamais discutée au Parlement[3]. Mauvais choix à moyenne échéance: Maiorescu n'écrira plus, pendant une bonne dizaine d'années, d'articles importants. Mauvais choix à longue échéance: Maiorescu le politicien ne survivra pas à l'idéologue. Par contre, son idéologie, son système normatif, domine aujourd'hui encore la culture roumaine.

Le temps des idéologues était en train de passer, celui des politiciens arrivait, il était là déjà. En 1881 c'est l'apothéose des politiciens: Carp passe de la contestation à l'organisation, du discours idéologique aux reformes politiques. Maiorescu n'a rien à dire; il suit. Quelques années plus tard il en tire la conclusion: il annonce la fin de la critique normative, autrement dit, la fin de l'idéologue, de lui-même. ***Poeți și***

---

1 Maiorescu, T., 1978, p. 163.
2 Manolescu, N., 1970, pp. 214–216.
3 Gane, C., 1937, vol. I, pp. 152–154.

critici (1886), c'est l'Ère Nouvelle transposée dans la littérature. Celle-ci, ainsi que la démocratisation, sont des faits accomplis: il ne s'agit plus de critiquer, mais d'organiser. Le marché littéraire, comme les autres marchés, "règle" tout seul sa production. Le critique passe à l'analyse des détails, il "organise" son pays, il octroye à Caragiale et à Eminescu ce qu'on leur doit. Chaque groupe social, chaque écrivain, devenus autonomes, à l'abri des ingérences extérieures, doivent recevoir leurs droits après avoir fait leur devoir.

L'***Ère Nouvelle***, c'est la victoire de Carp sur Maiorescu, la victoire des politiciens sur les idéologues, et c'est l'exclusion des technocrates, d'Eminescu, du circuit politique réel, mais c'est aussi la naissance des intellectuels en tant que groupe spécifique. "Junimea" vit sa fin comme relais culturel–politique. C'est la rupture entre technocrates, politiciens et intellectuels. L'art autonome commence dans la solitude, la politique fait son jeu à l'abri. Les intellectuels vont découvrir leur identité et choisir le discours critique en tant que discours propre[1]. Contre le système bourgeois vont se dresser au XXe siècle les intellectuels de toutes les nuances, mécontents et impuissants. Ils peuvent tout dire parce que plus rien ne compte. Ils n'ont plus d'accès aux décisions politiques, comme ils le croyaient encore au bon vieux temps des années 1870! Mais, à la différence des technocrates soumis, contents de poursuivre leur travail tranquillement, les intellectuels n'acceptent pas le système et vont élever une voix critique. L'intelligentsia sera populiste, ou apolitique, moderniste ou élitiste. Ce sont, vers la fin du XIXe siècle, les deux institutionnalisations (Bürger Chr. (éd.), 1979) de la littérature en Roumanie qui continuent, dans un sens qu'il faudrait encore étudier, la répartition de l'intelligentsia en intellectuels et technocrates.

[1] Le discours critique caractérise, selon Gouldner (1979, p. 28), les intellectuels humanistes aussi bien que les technocrates; il est constitué par le refus des autorités socio-politiques et par l'organisation logique de son argumentation strictement professionnelle. Il est évident que le discours de fondation, le premier discours de "Junimea", est un discours critique dans le sens susmentionné, mais il devient au fur et à mesure un discours politique, dans lequel l'argumentation logique fait place à la rhétorique politique.

Bibliographie

Bourdieu, P., 1970: ***Zür Soziologie der symbolischen Formen***, Frankfurt. ***La distinction. Critique sociale du jugement***, Paris, 1979.

Bürger, Chr., Bürger, P., Schulte-Sasse, J., 1979: ***Naturalismus, Asthetizismus***, Frankfurt.

Debray, R., 1979: ***Le pouvoir intellectuel en France***, Paris.

Eminescu, M., 1910: ***Articole politice***, Bucarest.

Idem, 1941: ***Opera politică***, ed. I. Crețu, 2 vol., Bucarest.

Idem, 1980: *Opere*, vol. IX, ed. P. Creția, Étude introductive d'Al. Oprea, Bucarest.

Gane, C., 1937: ***P.P. Carp şi locul său în istoria politică a țării***, 2 vol., Bucarest.

Gouldner, A., 1979: ***The Future of Intellectuals and the Rise of the New Class***, New York.

Greimas, A.J., 1976: ***Sémiotique des sciences sociales***, Paris.

Idem, -Courtès, J., 1979: ***Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage***, Paris.

Hjelmslev, L., 1976 (1943): ***Prolégomènes à une théorie du langage*** (traduction), Paris.

Idem, 1971(1959): ***Essais linguistiques*** (traduction), Paris.

Kristeva, J., 1969: ***Le texte clos***, dans: "Semeiotiké. Recherches pour une sémanalyse", Paris, pp. 113–42.

Idem, 1970: ***Le texte du roman***, Den Haag.

Lovinescu, E., 1974 (1943–'44): ***T. Maiorescu şi contimporanii lui***, Bucarest.

Maiorescu, T., 1978: ***Opere***, vol. I, ed. G. Rădulescu-Dulgheru et D. Filimon, Étude introductive d'E. Todoran, Bucarest.

Mannheim, K., 1927: ***Das konservative Denken***, dans: "Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik" no. 57, p. 489.

Idem, 1982 (1929): **Die Bedeutung der Konkurrenz im Gebiete des Geistigen**, dans Meja, V.-Stehr, N. (éd.), 1982, pp. 325–370.

Idem, 1980 (1935): ***Man and Society in an Age of Reconstruction*** (traduction), London.

Idem, 1976 (1936): ***Ideology and Utopia. An Introduction to the Sociology of Knowledge*** (traduction), London.

Manolescu, N., 1970: ***Contradicția lui Maiorescu***, Bucarest.

Meja, V.-Stehr, N. (éd.), 1982: ***Der Streit um die Wissens-soziologie***, 2 vol., Frankfurt.

Mureşan, D., 1975: ***Concepția economică a lui Şt. Zeletin***, Bucarest.

Ornea, Z: ***Junimismul. Contribuție la studierea curentului***, Bucarest, 1966. **"Junimea" *şi junimismul***, Bucarest, Editura Eminescu, 1978.

Regman, C. (éd.), 1971: ***Junimea. Amintiri, studii, scrisori, documente***, 2 vol., Bucarest.

Schoeps, J.H., Knoll, J.H., Bàrsch, C.E.: ***Konservatismus, Liberalismus, Sozialismus***, München, 1981.

Slavici, I., 1967: ***Amintiri***, Bucarest.

Sombart, W., 1966 (1928): ***Le bourgeois*** (traduction), Paris.

Venturi, F., 1972 (1952): ***Les intellectuels, le peuple et la révolution***, 2 vol. (traduction), Paris.

Zeletin, Şt., 1925: ***Burghezia română. Originea şi rolul ei istoric***, Bucarest.

Hjelmslev — **C A R P**

substance — culture internationale

homologation

EXPRESSION

formes — formes de la culture — pouvoir — politique nationale — libéraux: signifiants vides

sens social

circulation — Junimea — non circulation

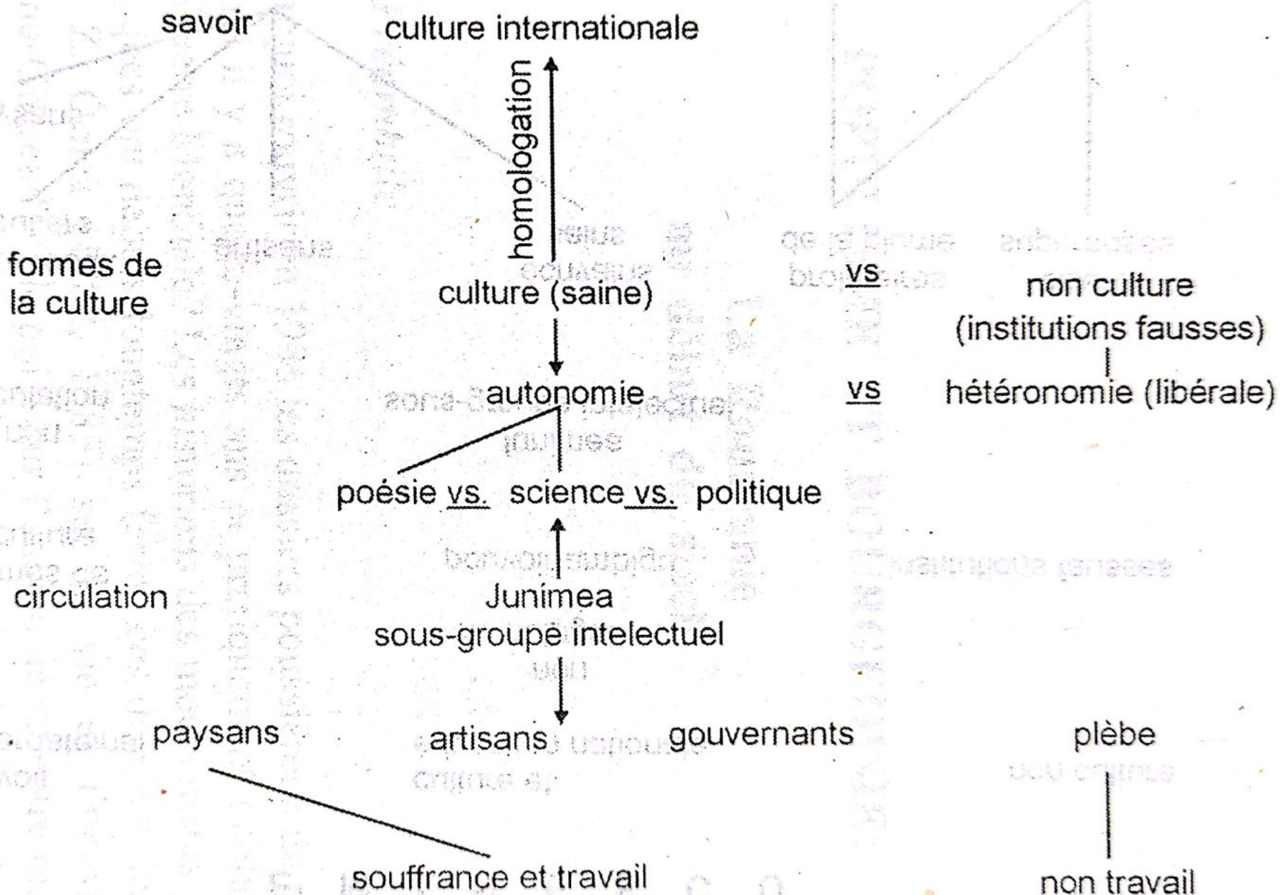
formes — sous-groupe politique

paysans — artisans — propriétaires — gouvernants — bureaucrates — conservateurs: signifiés inutiles

CONTENU

substance — travail — richesse — rien




Hjelmslev
substance
EXPRESSION
formes
sens social
formes
CONTENU
substance
M A I O R E S C U
savoir
culture internationale
homologation
formes de
la culture
culture (saine)
vs
non culture
(institutions fausses)
autonomie
vs
hétéronomie (libérale)
poésie vs. science vs. politique
circulation
Junimea
sous-groupe intelectuel
paysans
artisans
gouvernants
plèbe
souffrance et travail
non travail

Hjelmslev		E M I N E S C U				
<u>substance</u>		savoir internatoinal		culture et éducation nationale		non culture
EXPRESSION				non homologation		
<u>formes</u>		formes de la culture		pouvoir ambigu		institutions fausses
sens social		non circulation		Junimea sous-groupe intelectuel		
<u>formes</u>	1/5:	hobereaux alleutiers	artisans	écrivains sains	proletaires de la plume	classe superposée
CONTENU	4/5:	paysans				
<u>substance</u>			travail (agricole)		non richesse	non travail



POPULISME ET BOURGEOISIE:

La Roumanie au début du siècle *

I. Préambule

Pourquoi rouvrir en 1986 les dossiers poussiéreux du populisme roumain, né il y a quatre-vingts ans et pratiquement oublié après la première Guerre Mondiale? Les historiens des mouvements politiques et idéologiques ont depuis longtemps fermé ces dossiers, les derniers livres de Z. Ornea (1982, 1983) sur la vie et l'oeuvre de C. Dobrogeanu-Gherea font le point sur l'ancien débat entre marxistes et populistes. Quant aux critiques littéraires, le populisme ne les a jamais intéressés: le jugement de E. Lovinescu (1972) et de G. Călinescu (1982) sur le manque de valeur esthétique des textes populistes n'a jamais été contesté.

Récemment on a remarqué cependant que les questions que se posait la Roumanie, à l'époque, sur la voie du développement qu'elle devait suivre, sont les mêmes que d'autres pays se posent maintenant. Comme d'habitude, nous étudions l'histoire pour trouver une réponse

* Publié dans ***Populismes d'Europe Centrale et Orientale***, sour la dir. de Catherine DURANDIN, Paris, INALCO, 1987, pp. 11 – 45.

à *nos* problèmes. D'autre part, la crise de confiance dans le modèle marxiste que certaines élites politiques et intellectuelles traversent maintenant les poussent à se demander si la victoire du marxisme sur les théories qui, ainsi que le populisme, lui faisaient concurrence à l'époque, n'a pas été célébrée trop vite et si les vaincus d'hier ne pourraient être de bon conseil aux vainqueurs désemparés d'aujourd'hui. L'intérêt des théories des populistes roumains n'est pas alors lié à la question: qui a eu raison à l'époque, eux, ou leurs adversaires. Il réside plutôt dans les suggestions qu'ils nous donnent pour les problèmes des sociétés actuelles.

On pourrait se demander, par exemple, quel est le rapport entre le populisme et le marxisme dans la politique du parti communiste et du gouvernement roumain actuel. Il me semble toutefois qu'il vaut mieux examiner ce rapport au moment où les deux mouvements surgissent en Roumanie, presqu'au même moment, vers la fin du siècle passé, dans le contexte politique dominé par les programmes idéologiques et politiques des partis conservateur et libéral. Il faudrait voir aussi, je crois, qui est l'énonciateur et qui est l'énonciataire du discours populiste? Qui parle à qui et sur qui? Comment les différents groupes et classes sociales de l'époque partagent la parole et le silence? Car il est évident que le discours populiste n'est pas le discours de la paysannerie, il est plutôt un discours sur la paysannerie, énoncé par d'autres classes qui parlent en son nom et par-dessus sa tête. La paysannerie à l'époque n'avait en effet que deux modalités pour s'exprimer: la jacquerie (1888, 1907) et la parole atemporelle de la littérature orale. La première, a été rejetée violemment par toutes les classes et les groupes, y compris les populistes et les socialistes. La deuxième a été bruyamment admirée par tout le monde, quitte à la ranger ensuite dans les anthologies et les musées. Aucun discours de ce temps ne s'est branché directement sur la parole muette de la paysannerie. Une seule exception: les clubs socialistes à la campagne. Leur succès inattendu démontrait qu'il y avait un vide politique à combler, mais les socialistes n'ont pas su comment réagir et le gouvernement a cru y déceler une menace pour l'ordre bourgeois. La fermeture officielle des clubs en 1899, critiquée par les uns, saluée par les autres, a soulagé tout le monde. Dès ce moment-là, le silence de la

paysannerie justifiait les prises de parole les plus différentes. Il y a donc une multiplicité de discours et de programmes d'action; il faudrait étudier la spécificité de chacun. Je me propose de comparer ici les populistes et les marxistes non pas en vue de souligner leur divergence – ceci a été constaté plus d'une fois, à l'époque et plus tard – mais pour poser le problème de leur convergence inattendue qui a été peu étudiée et souvent mal comprise: selon Şt. Zeletin (1925), par exemple, elle ressortissait de leur mentalité réactionnaire commune. J'essayerai ensuite de placer cette convergence dans le contexte international de l'époque.

II. Distinctions

1. Les partis politiques

Est-ce que le désir d'améliorer la vie du peuple est définiteur pour les populistes?

Pour répondre à cette question il faut distinguer entre le sens étroit et le sens large du terme "populisme". Au sens *étroit*, en fait le sens propre, du mot, populistes sont seulement les *poporanişti,* les écrivains groupés autour de la revue "Viața Românească" (La vie roumaine, 1906 –) dont le principal idéologue et chef politique était C. Stere et dont le critique littéraire était G. Ibrăileanu. Dans ce sens-là, le programme populiste est le programme de la "Viața Românească". D'autre part, la définition du *poporanism* est toujours restée assez floue: elle comprenait des réformes économiques, sociales et culturelles mais elle signalait aussi, surtout pour les écrivains, l'obligation morale d'aider le peuple, le sentiment général d'amour et de pitié pour lui. En fait, ces réformes et ces sentiments étaient assez répandus à l'époque. C'est pourquoi d'autres groupes, que je vais mentionner par la suite, pourraient être envisagés comme des populistes au sens *large* du mot.

Le groupe de la revue "Sămănătorul" (Le semeur) fondée en 1910 sous la direction de N. Iorga, cultivait les sentiments d'amour et

de pitié sans pour autant les traduire en projets concrets de réforme. Il est un lieu commun de l'histoire littéraire roumaine (Z. Ornea, 1971, 1972) de distinguer entre l'esprit conservateur, romantique, de droite, de la revue "Sămănătorul" et l'esprit libéral-progressiste, réaliste, de gauche, de la "Viața Românească" (Ibrăileanu a polémiqué lui-même en ce sens avec Iorga). Les textes littéraires publiés par les deux revues ne sont cependant pas très différents. D'autre part, presque les mêmes réformes que celles pour lesquelles plaidait "Viața Românească", ont été demandées par les socialistes d'avant 1899, par les socialistes restés tels après 1899 – tant par le centriste Gherea que par l'orthodoxe Racovski – et par les "généreux", les socialistes passés en 1899 au parti libéral et groupés ensuite autour de "Viața Românească". D'autres partis, jugés "bourgeois" par les socialistes, leur restent pourtant très proches sur ce point: les radicaux de G. Panu entre 1884 et 1896, la gauche du parti libéral animée par Spiru Haret, les conservateurs-démocrates de Take Ionescu, le groupe de V. Kogălniceanu, dénommé par Eidelberg "populiste conservateur".

Les étiquettes différentes de ces groupes et leurs polémiques ne doivent pas nous faire oublier leurs points communs de doctrine et d'action. Ils s'adressaient tous au "menu peuple" et luttaient pour une certaine forme de réforme agraire et de réforme électorale, afin de constituer ou de consolider un tiers état qui puisse combler le vide entre la paysannerie et les classes riches. Ce troisième état n'était pas représenté par son propre parti parce qu'il était trop faible du point de vue économique. Tous les grands partis traditionnels et/ou leurs groupes dissidents, essayaient donc d'apprivoiser le peuple pour le faire s'asseoir à côté de soi au grand festin de la société civilisée bourgeoise. Dans ce sens on pourrait voir dans le populisme le point d'intersection de tous les partis intéressés à l'époque à capter le nouvel électorat, la masse incertaine, glissante d'un tiers état en ébullition. Tout le monde jouait le nouveau jeu de la démocratie : certains conservateurs s'appelaient, à la suite de Take Ionescu, démocrates, les libéraux de gauche du jeune Ionel Brătianu récupéraient les socialistes "généreux". Sont-ils tous des populistes? Ils le sont au sens large du mot. Ils tournent comme une nébuleuse autour des populistes au sens étroit du mot, les *poporaniști* de la "Viața Românească". Les uns et les

autres seront engloutis dans les nouveaux partis de masse, parus après la première Guerre Mondiale, la réforme agraire et la réforme électorale qui apporte le suffrage universel.

Dans la suite de cet article j'utiliserai le terme "populiste" dans son sens étroit – *le poporanism* de la "Viața Românească".

2. *Discours: haute robe et petite robe*

Populiste est ensuite, dans un autre sens, l'intellectuel ou le bourgeois qui "choisit" la cause du peuple. Pour clarifier ce concept, j'aimerais introduire la terminologie de Peter Bürger (1974, 1977) qui parle d'une "institutionnalisation" de la littérature française vers la fin du XIXe siècle: celle-ci est ou bien naturaliste, engagée politiquement, ou bien esthétisante, apolitique. Dans ce sens, le populisme roumain (influencé d'ailleurs sur le plan de la doctrine et de la pratique littéraire par le naturalisme) s'oppose à l'esthétisme de "Literatorul" (1880 –1919), de "Viața Nouă" (1905 –1925) et de "Sburătorul" (1919 –1927): engagement politique *versus* neutralité apolitique. Je dis bien neutralité et non pas engagement contre le peuple car cette dernière attitude n'est pas codifiée dans le système. La répression des jacqueries ne s'appuie pas sur un code socio-culturel mais a lieu parce qu'on reconnaît la primauté des intérêts de l'État. Dans ce sens Zeletin avait raison de regretter la victoire culturelle de la "réaction" sur le libéralisme de la grande bourgeoisie qui n'a pas su donner une expression culturelle à sa domination économique et politique. Au code populiste de l'intellectuel ne s'oppose pas le code antipopuliste, mais celui esthétisant pour lequel l'engagement, ou non, à côté du peuple n'est pas pertinent. Il me semble que nous touchons ici au dilemme permanent de l'intellectuel roumain à partir du XIXe siècle jusqu'à présent. Aujourd'hui encore s'affrontent, selon Dorin Tudoran, le populiste et l'esthète, l'intellectuel engagé, minoritaire dans son groupe social, et le "professioniste" froidement pragmatique, qui "fait de la culture" et non pas de la politique.

En ce qui concerne le XIXe siècle, mon hypothèse, que je ne peux formuler ici que très rapidement, est la suivante. Après 1866 se constituent deux types de discours, celui libéral et celui conservateur qui, respectivement, défend et conteste la société et l'État existant. Ce couple discursif est remplacé après 1881 – date un peu symbolique: avènement du royaume, discours de Carp annonçant la fin des débats constitutionnels et le début de l'"Ère Nouvelle", parution de la revue marxiste "Contemporanul" et de la revue symboliste "Literatorul" – par la triade "discours populiste – discours officiel – discours élitaire esthétisant". Le couple discursif d'avant 1881 portait sur l'État et pesait les arguments pour et contre celui-ci. Après 1881 le discours populiste et le discours officiel opèrent tous les deux à l'intérieur de l'État, désormais accepté comme tel, et portent sur son amélioration. Par contre, l'esthète est un marginal: il n'est pas dans le système, mais en dehors de celui-ci, et il ne le conteste d'ailleurs pas; simplement il l'ignore. L'intellectuel se trouve rarement dans le camp officiel; il fonctionne donc ou bien dans le système, en tant que populiste, ou bien en dehors, en tant qu'artiste élitaire. Dans ce sens, la plupart des intellectuels de ce temps, même les junimistes comme Carp et Maiorescu, sont des populistes: Carp n'avait-il pas protesté tant de fois contre le sort des paysans? Maiorescu n'avait-il pas énoncé le mot célèbre selon lequel la paysannerie est "la seule classe réelle et sa réalité est la souffrance"?

Quelques distinctions supplémentaires s'imposent donc pour rendre le concept "populiste" plus précis. K. Mannheim (1936) et la sociologie de la connaissance (V. Meja, 1982) tiennent compte de la *sozialstandortgebunden Bewustsein,* la conscience déterminée par l'espace social du Sujet. D'où parle l'énonciateur? La sémiotique du discours attire l'attention sur les sociolectes, des codes valables seulement pour certains groupes sociaux. Certains historiens comme N. Elias (1969) et, en France, Régine Pernoud (1962) font la distinction entre bourgeoisie économique et bourgeoisie de robe, par analogie avec les distinctions plus connues entre noblesse de sang, noblesse d'épée et noblesse de robe. Les statistiques roumaines montrent en effet un faible développement industriel au XIXe siècle. A partir de "Junimea" historiens et idéologues de signature très

diverse, de droite aussi bien que de gauche (Gherea), ont tiré de cette constatation la conclusion que les structures bourgeoises importées de l'Occident en Roumanie n'avaient aucune justification. Par contre, les libéraux comme Zeletin et les socialistes radicaux comme Racovski soulignaient le poids et le rythme rapide d'industrialisation du pays et ensuite la généralisation des relations capitalistes dans l'agriculture. Ces deux tendances ont en commun le fait qu'elles entendent par bourgeoisie, toutes les deux, seulement les groupes impliqués dans une activité économique capitaliste et ignorent l'existence d'une bourgeoisie de robe. Sans entrer ici dans les détails du problème, je signale seulement le fait, connu dans plusieurs pays occidentaux, que la bourgeoisie économique s'est fait représentér politiquement surtout par la bourgeoisie de robe; ainsi que l'avait remarqué Max Weber déjà, la *Bildungselite* connaissait une *Abkömmlichkeit,* une disponibilité, que la *Besitzelite* n'avait pas du tout. Le discours bourgeois, le système des normes, les lois, les codes sociaux étaient donc produits et représentés sur la scène du Parlement par la bourgeoisie de robe tandis que la bourgeoisie d'affaires en restait le principal bénéficiaire. Or, il me semble que du point de vue du fonctionnement du système idéologique, les signes peuvent se passer de référent. Autrement dit, le discours bourgeois peut avoir lieu dans la presse ou dans le Parlement même si le nombre des capitalistes réels visés par le discours est très réduit ou, à la limite, nul. L'insignifiance de la bourgeoisie d'affaires n'implique pas du tout, comme on l'a cru et comme on le croit encore, l'insignifiance de la bourgeoisie de robe et donc l'insignifiance, ou l'inexistence, de la bourgeoisie en général. Celle-ci a dominé la fin du XIXe siècle en Roumanie en dépit de la modestie du secteur industriel capitaliste. Ses adversaires, les énonciateurs d'autres discours idéologiques, se sont pris à la légitimité du discours bourgeois par le biais de sa référence. Ils ont eu tort: la force du discours bourgeois ne venait point de son référent mais de son sens, de ses normes, qui parlaient même aux groupes qui n'étaient pas intégrés dans le circuit capitaliste de la production.

On peut distinguer entre grande robe – hauts fonctionnaires, magistrats, professeurs universitaires – et petite robe, active sur le plan

local dans la bureaucratie et les professions libérales: les petits fonctionnaires, les enseignants, les prêtres de village. J'ai essayé de montrer la différenciation entre la haute robe, les politiciens et les intellectuels marginaux, à l'intérieur de "Junimea", et les effets de ce processus sur les discours conservateurs et libéraux de l'époque (S. Alexandrescu, 1983; voir aussi ce volume même). Il me semble que vers 1900 la petite robe joue un rôle également important comme énonciateur du discours populiste. La petite robe ne s'identifie pas à la bourgeoisie rurale et urbaine, elle fonctionne plutôt comme son partenaire idéologique: elle représente ses intérêts et en même temps, elle la conseille, la critique, lui donne forme, l'informe. La petite robe et la bourgeoisie rurale et urbaine sont liées maintenant par les mêmes relations complexes et glissantes qui liaient auparavant la grande robe, d'une part et la haute bourgeoisie et la noblesse, de l'autre: le premier terme n'est pas au service du second, ne le représente pas en tant que son délégué ni ne "reflète" tout bonnement ses intérêts. Les deux termes entretiennent plutôt des relations réciproques, ils se représentent l'un l'autre dans des mondes symboliques différents selon une relation de traductibilité réciproque mais non pas de causalité à sens unique. Le discours populiste forme la bourgeoisie rurale en même temps qu'il est produit par elle, il fait parler la bourgeoisie en même temps qu'il justifie la petite robe.

Populiste sera donc, dans cette perspective, le discours de la petite robe adressé avant et après 1900 à la bourgeoisie rurale et urbaine.

3. *Images*

Dans un troisième sens, populiste est l'image de la paysannerie produite dans le discours sus-mentionné. On pourrait parler de plusieurs codifications de ces images: le mode sublime, héroïque et non-bourgeois du "Sămănătorul", le mode des vertus bourgeoises (dignité du travail, santé morale) et le mode des vertus déchues (misère), les deux produites par "Viața Românească". Ibrăileanu a

attiré l'attention sur l'utilisation du paysan par les écrivains non ou pré-populistes: le paysan est pittoresque (Alecsandri), il est une figure du nationalisme (Eminescu) ou le moyen d'articuler les émotions du citadin par Vlahuță et Delavrancea (1977, vol. 4, pp. 155–157). Ibrăileanu fait ailleurs aussi une distinction entre la littérature de la paysannerie (son folklore), la littérature crée par certains paysans cultivés (Creangă), les écrits des citadins qui se sont identifiés à la mentalité paysanne (Slavici, Goga, Coşbuc) et les textes écrits sur la vie à la campagne (Duiliu Zamfirescu, Iorga). Les derniers écrivains sont plutôt ironisés tandis que Goga et surtout Coşbuc sont donnés comme exemples (1977, vol. 5, pp. 570–574). Coşbuc d'ailleurs récolte tous les suffrages: Stere l'aime aussi passionnément que Gherea. Celui-ci ironise parfois sur les codes populistes – pour le populiste optimiste, le paysan est "un ange"; pour le populiste pessimiste, il est "un ange déchu" – mais il admire chez Coşbuc la sérénité des personnages, leur identification à La nature, si caractéristiques chez le paysan et si rares chez le citadin (1980, vol. 7, p. 235).

Tant d'admiration est aujourd'hui difficile à comprendre: le critique littéraire voit maintenant en Coşbuc un poète idyllique, gracieux si l'on veut, mais extrêmement conventionnel. Il me semble que les populistes projetaient dans la figure du paysan de Coşbuc les vertus bourgeoises dont ils étaient eux-mêmes hantés: travail digne, propreté, pureté morale, sérénité, identification non problématique à la terre et à la nature. En plus, ce code est projeté sur les paysans de Transylvanie, de Bucovine et de Dobrodgea, mais non pas sur ceux du *Regat.* Stere est formel là-dessus et le marxiste orthodoxe Racovski (1977, pp. 245–246) l'appuie *volens nolens:* le paysan qui vit hors le Royaume possède toutes ces qualités parce qu'il est propriétaire de sa terre et de son travail; *le neoiobag* du Royaume, par contre, n'est maître ni de la terre ni de son travail. Autrement dit, le paysan de Transylvanie est "heureux" parce qu'il incarne l'idéal socio-culturel du populiste, un idéal que celui-ci s'efforce de réaliser par des réformes en-deçà des Carpathes.

4. Théorie du développement

Populiste est enfin une certaine théorie du développement, fondée sur l'agriculture, et non pas sur l'industrialisation, et sur le rôle dominant de la paysannerie dans la société, en un mot sur la *démocratie rurale* proposée par Stere (1979) pour la Roumanie en accord avec le modèle réalisé, selon lui, au Danemark.

Dans la suite de l'article je parlerai de quelques aspects du programme populiste suggérés par le premier et le dernier sens du terme et je tiendrai compte des hypothèses formulées par rapport au deuxième et au troisième sens du terme sans discuter ces hypothèses à nouveau.

III. Le populisme

1. Structure de la société

Si tous les partis étaient plus ou moins d'accord sur l'enjeu stratégique – la nécessité de créer et/ou d'augmenter les classes moyennes par une réforme électorale et une réforme de la propriété foncière, le choix tactique, l'activité politique à court terme de chaque parti était différente: chaque parti proposait ses propres "filtres" pour laisser passer la masse du peuple dans le cadre étroit de la nation. Mais quelle était la réalité quotidienne du peuple? Nous pouvons la reconstituer à partir des statistiques de l'époque.

En 1901, 81,2 % d'une population de 6 500 000 âmes habitait à la campagne (***La Roumanie***, 1907, pp. 67, 70); 78 % de la population était illettrée. Le sol cultivable était distribué de la manière suivante (*Idem*, p. 262):

Genre de la propriété	Superficie en hectares	Proportion pour cent	Nombre des propriétaires
Petite propriété, jusqu'à 10 hectares	3 319 695	44,66	1 015 302
Propriété moyenne			
10–50 hectares	695 953	8,73	36 318
50–100 hectares	165 456	2,08	2 381
100–500 hectares	785 719	9,86	2 608
Grande propriété au-dessus de 500 hectares	3 001 473	37,66	1 563
TOTAL	7 968 296		1 058 172

Le nombre des fabriques enregistrées en 1904 était de 471 avec un personnel totalisant 37 635 employés. Le personnel des chemins de fer était de 20 743 salariés en 1905–1906 (*Idem*, pp. 381, 461). "Tous les Roumains majeurs qui paient à l'État un impôt, quelque petit qu'il soit" (*Idem*, p. 84) participaient à l'élection des membres de la Chambre des Députés et du Sénat. Les 1 100 000 contribuables étaient distribués sur les trois collèges de la manière suivante dans la Chambre des Députés (*Idem*, pp. 84–85):

Collèges	Conditions	Electorat	Sièges
Premier	Revenu foncier, rural / urbain: minimum F.1 200 par an	15 973 1,5 %	41%
Deuxième	Études primaires profession libérales retraités contribution directe minimum F.20 par an	34 742 3,5 %	38%
Troisième *– vote direct*	Revenu foncier rural F.300 -F.1 200 prêtres, instituteurs de campagne	42 907 4%	*Total des deux votes*
– vote indirect	N'importe quel impôt 50 électeurs élisent un délégué qui vote directement	+1 100 000 91%	21%

Ceci veut dire que plus d'un million d'électeurs (vote direct et vote indirect) au troisième collège, soit 95 % de l'électorat, votaient pour un nombre de députés égal à la moitié du nombre des députés du premier collège, élus, eux, par 16 000 d'électeurs, soit 1,5 % de l'électorat! Le nombre des électeurs qui pouvaient voter directement pour tous les collèges représentait 9 % de l'électorat tandis que 91 % de celui-ci votait indirectement. En plus, l'électorat était limité aux contribuables, soit à 20 % de la population entière du pays.

Les deux tableaux ne font pas le même découpage de la population car les contribuables citadins ne sont pas visés dans le tableau de la propriété agraire. Il est frappant de voir ici 1500 familles possédant plus ou moins la même superficie du sol cultivable que plus d'un million de petits propriétaires. Ces 1500 familles participaient sans doute aux élections au premier collège: il semble évident que le pouvoir politique et économique était concentré dans les mains d'une très mince couche de la population, 1,5 % des contribuables. La propriété moyenne agricole dépassait tout juste 10 % du sol cultivable. Les très riches et les très pauvres se partageaient presque par moitié

90% du sol, en dépit de l'énorme différence entre le nombre des propriétaires de chaque catégorie.

Les deux tableaux montrent tous les deux le même phénomène: concentration du pouvoir dans les mains des très riches, une couche moyenne réduite et le manque total de pouvoir pour l'écrasante majorité de la population. Pour autant que je puis en juger, il me semble que les deux tableaux n'offrent pas le même découpage de la zone médiane de la société et c'est justement leur non-concordance qui me parait hautement significative. Les électeurs du deuxième collège, qui ne possédaient pas de grandes propriétés agricoles, jouissaient cependant d'un certain poids politique; les "professions libérales" classées ici, désignent la catégorie sociale dénommée par moi "la grande robe". La bourgeoisie rurale et la "petite robe" participent, elles, au vote direct au troisième collège. S'il est évident qu'en haut de la société le pouvoir politique et le pouvoir économique coïncident entre les mains des mêmes personnes, l'oligarchie, on peut également dire, je crois, qu'au niveau social moyen, désigné par le deuxième collège, la participation à la vie politique et un certain pouvoir, dérivé et secondaire par rapport à celui de l'oligarchie, ne coïncident pas nécessairement avec une participation active à la production économique du pays. À côté d'une bourgeoisie urbaine d'affaires, apparaît ici une bourgeoisie de robe qui jouit d'une évidente aisance matérielle sans avoir aussi un pouvoir économique réel. Si on analyse les données statistiques sur la composition sociale des députés élus, le poids de cette classe aisée devient encore plus important que parmi les électeurs. Après l'étude des statistiques, Andrew Janos conclut que la composition de la bureaucratie se modifie nettement en faveur des "parvenus", c'est-à-dire des personnes qui n'appartiennent pas à la noblesse mais à différentes couches bourgeoises: entre 1866–1888 ils constituent 23 % de la bureaucratie tandis qu'entre 1895–1915 ils occupent 51 % des places du gouvernement et 59,5 % des places dans les deux Chambres (A. Janos, 1976, pp. 89–90). En fait, les prêtres et les instituteurs, les petits et les hauts fonctionnaires publics, les médecins et les avocats d'État, n'avaient pas le droit, selon l'article 61 de la Constitution (F. Damé, 1900, pp. 434), d'être élus à la Chambre des Députés; par

contre, les professeurs de l'enseignement secondaire et supérieur, les avocats privés, les journalistes, pouvaient bien faire partie de la Chambre. Cela veut dire que les électeurs du troisième collège, appartenant à la paysannerie et à la bourgeoisie rurale, devaient porter leur choix sur des députés appartenant, eux, à d'autres classes sociales: la haute robe, la haute bourgeoisie d'affaires et les grands propriétaires fonciers. En plus, ceux-ci étaient électeurs et éligibles au premier et au deuxième collège. La discrimination politique du peuple (paysannerie, bourgeoisie rurale, petite robe), était donc triple: une majorité écrasante du peuple votait indirectement, le nombre des députés qu'elle élisait représentait seulement un cinquième de la Chambre et elle n'avait pas les moyens d'élire ses propres représentants au Parlement. Les classes riches jouissaient, par contre, d'une triple discrimination positive: leurs représentants pouvaient être élus dans tous les collèges et ils occupaient un nombre de sièges disproportionné par rapport au nombre réduit des électeurs.

La haute robe participait aux mêmes privilèges que la grande bourgeoisie et les grands propriétaires, la petite robe, par contre, se retrouvait rejetée du côté de la paysannerie. En revanche, la carrière bureaucratique était ouverte à tous les gens éduqués. Un jeune homme issu d'une famille pauvre mais qui réussissait à finir ses études secondaires et supérieures, entrait dans l'administration locale, augmentait la petite robe et parfois perçait dans la haute volée de la bureaucratie gouvernementale, de l'enseignement supérieur, de la presse. Il est évident que la carrière administrative, professionnelle, politique, scientifique, payait plus que la carrière économique. La chasse aux emplois dans ces domaines, tant critiquée à l'époque, ne devrait pas surprendre. Elle est plutôt le signe *d'un second pouvoir* dans la société: à côté de celui de l'oligarchie dans les domaines politique et économique, il y a celui de la haute robe dans l'administration, la politique et la culture. Si nous regardons vers le bas de l'échelle sociale, nous retrouvons le même double système: à côté de la bourgeoisie locale, il y a la petite robe qui joue un certain rôle social, sert de relais aux jeunes ambitieux ou aux jeunes très doués, mais qui ne jouit ni de l'aisance matérielle ni du poids social de la haute robe; c'est-à-dire que le milieu social de la petite robe engendre

les désirs frustrés, les tristesses, les ambitions économiques et intellectuelles, la recherche de contre-pouvoirs et l'ennui mortel de la province. La production idéologique de la haute robe et de la petite robe sera colorée différemment, selon leur position dans le système.

Vers la fin du siècle, la haute robe perd le pouvoir politique, ou de toute façon le pouvoir de décision politique, au profit de l'oligarchie mais, en revanche, elle s'approprie le pouvoir culturel (S. Alexandrescu, 1983). Le cas de "Junimea" montre, je crois, l'apparition d'un establishment culturel en face de celui politique; les deux institutions interfèrent parfois mais restent différentes.

La petite robe joue dans le système le rôle d'une charnière entre ce que Gherea (1910) nommait *starea de fapt* et *starea de drept:* le pays réel et le pays légal. Elle fait partie des deux mondes à la fois. La petite robe vit dans le monde réel à côté de la paysannerie mais elle échappe à la misère et au manque de droits civiques de celle-ci: elle est pourvue des droits du citoyen du pays légal même si elle est dépourvue du pouvoir.

2. *Paysannerie versus classes moyennes*

Le découpage populiste du terme continu "peuple" est significatif. Stere et Ibrăileanu parlent de la paysannerie en soi chaque fois qu'ils protestent contre sa misère et son manque de droits, mais ils se réfèrent à la fois à la paysannerie, aux classes moyennes et à l'intellectualité s'ils proposent un programme d'action. C'est une manière de distinguer le point de départ – l'isolement, la non-différenciation interne, la passivité du peuple – du but à atteindre: différenciation interne, alliances, action commune. L'énoncé sur l'état présent est descriptif, l'énoncé sur l'état futur est normatif. Dans ce discours le statut du paysan riche et du bourgeois campagnard reste cependant ambigu: sont-ils une réalité présente ou une image future? L'objet visé par Stere et par Ibrăileanu semble être plutôt le sujet d'un devenir: le populiste l'aide à émerger de la masse par des réformes et par l'acte même de la parole; le nommer c'est le constituer.

"Le paysan est inculte, l'horizon de sa vie est très limité, il ne sait rien de nos luttes sociales et politiques, il n'a aucune idée du sang répandu par les héros de l'humanité ni du tourment du philosophe ou du rêve du poète. Et pourtant il est un individu harmonieux, il peut nous servir d'image (*el ne poate servi ca o imăgine*), de prototype, de l'homme parfait de l'avenir".

Le péril d'une utopie rousseauiste est conjuré par Stere qui déclare ne pas vouloir idéaliser le paysan. Dans la citation même, l'homme parfait, lui, n'a d'ailleurs pas de relations avec nos luttes, il existe plutôt à l'état potentiel, il peut seulement nous servir d'image future; autrement dit, il constitue l'horizon d'attente morale et populiste. Une autre fois, le paysan est projeté par Stere dans l'espace mythique des origines: il est déclaré "la base sociale non-différenciée" de toute société (C. Stere, 1907, p. 335). Stere critique l'attitude marxiste orthodoxe envers le paysan. Pour Marx, Engels et Kautsky, le paysan, aussi bien que l'artisan ou le petit commerçant, a une nature double: il est à la fois propriétaire des moyens de production et travailleur. Par contre, le prolétaire ou le patron est un terme univoque: ou bien travailleur ou bien propriétaire. C'est pourquoi la paysannerie et la petite bourgeoisie sont, selon le Manifeste du Parti Communiste, conservatrices et même réactionnaires (K. Marx, 1971, p. 536) et ne peuvent pas participer en tant que telles à la lutte révolutionnaire du prolétariat. D'autre part, elles vont suivre un processus inévitable de ruine économique au bout duquel elles seront prolétarisées; c'est à ce moment-là, ou dans cette perspective, que l'alliance avec le prolétariat devient possible. Stere cite contre Marx les observations et les statistiques des révisionnistes allemands, surtout de Bernstein, selon lesquelles, en Allemagne et ailleurs, la petite propriété agraire et les classes moyennes en général n'étaient pas du tout menacées par la ruine mais, au contraire, prospéraient. L'échec de la prévision marxiste posait donc vers 1900 un problème théorique et un problème pratique: si le développement de l'agriculture ne suit pas le modèle théorique marxiste, c'est que celui-ci est valable seulement pour l'industrie et il faut trouver par conséquent un autre modèle pour l'agriculture; deuxièmement, les socialistes ne doivent plus rejeter l'alliance avec les classes moyennes mais, au contraire, les

promouvoir dès maintenant. Stere s'appuie sur Bernstein contre Kautsky, mais ceci n'implique pas l'acceptation totale des arguments du premier. Les deux marxistes allemands sont d'accord sur le statut complexe du paysan, mais ils en tirent des conclusions différentes. Pour Stere les catégories mêmes "patron / salarié" n'ont pas de prise sur le paysan. Stere voit donc dans le paysan le terme neutre du système:

> "Le paysan n'est pas un prolétaire, et ceci non pas parce qu'il est un vrai propriétaire, si exploité qu'il soit, mais parce que s'il est exploité, il ne l'est pas nécessairement dans le processus de production mais dans d'autres circonstances sociales. Le paysan n'est pas un bourgeois non plus, parce que dans le processus de production c'est lui et sa famille qui représente le travail, sans exploitation de personne... Dans la petite propriété paysanne le travail, le capital et la terre sont réunies dans les mêmes mains et la différenciation de ces éléments, caractéristique pour la ferme (*gospodărie*) capitaliste n'a pas encore commencé (*nu s-a născut încă*) dans la petite propriété paysanne. Et cette non-différenciation représente une formation sociale essentiellement autre que la société industrielle (je parle ici évidemment seulement du type *pur* de la petite propriété paysanne)".*

Si le paysan, continue Stere, pouvait recevoir le bénéfice réel de ses produits, si la société lui reconnaissait ses droits et s'efforçait de les garantir, le paysan pourrait vivre parfaitement bien; si le prolétaire a besoin d'une révolution dans le système de la production, pour vivre, le paysan n'en a pas besoin. La conclusion pratique était un programme de réformes économiques et sociales pour consolider la petite propriété. On sait que Dobrogeanu-Gherea (1910) a rejeté cette théorie en soutenant en 1910 que l'agriculture roumaine était déjà dans la phase capitaliste. Il aurait pu dire que le type *pur* de la petite propriété paysanne envisagée par Stere n'existait plus, elle était déjà *impure*, elle était déjà intégrée dans le circuit capitaliste.

L'aspect économique de la dispute m'intéresse ici moins que l'aspect théorique. Stere soutenait donc, à tort ou à raison, que la paysannerie suivait un mode de vie et de production non-différencié,

---

* (C'est Stere qui souligne, S.A.).



pour lequel les catégories de l'économie capitaliste n'étaient pas pertinentes. S'il y avait ici un résidu populiste "à la russe", il ne fonctionnait pas au niveau sociologique, ainsi que l'a cru, à tort, Gherea (***Opere***, vol. 3, p. 462, 464): Stere n'a jamais parlé d'une propriété collective de la terre, ni d'une commune villageoise au sens du *mir* russe. Le résidu populiste russe fonctionnait plutôt au niveau d'un mythe des origines: la paysannerie se trouvait près de cet espace originaire non-différencié et *c'est grâce à sa différenciation progressive que la société moderne s'est constituée*. Il me semble que c'est ce problème de la différenciation, peu remarqué jusqu'à présent, qui définit la position de Stere et son originalité. La différenciation dans le cas du paysan roumain ne signifie pas le passage de la propriété collective à la propriété individuelle, comme en Russie, ni le passage d'une petite propriété non capitaliste à une petite propriété capitaliste (comme il le fallait, selon Gherea, dans la propriété *neoiobăgistă* roumaine). La différenciation n'implique pas changement du statut économique de la paysannerie, mais division du continu, espacement des unités distinctes, engendrement de certaines unités plus puissantes que les autres. La substance – la propriété individuelle – reste la même, c'est au niveau de la forme que la différenciation joue. *Fruntaşii satului*, les paysans plus riches «qui se sont élevés un peu au-dessus de la masse paysanne grâce à des circonstances heureuses, jouissent d'une situation matérielle meilleure et d'un certain prestige dans la communauté. Ces paysans plus riches (*fruntaşii*) sont démoralisés et humiliés par une "vie parlementaire" où il n'y a pas de place pour eux, par le manque d'une vie civique au village, par le mépris de la loi et des abus de l'administration. Ils étouffent dans l'impossibilité de la promotion sociale (*înălţarea socială*) dans un régime qui interdit toute position intermédiaire entre la masse asservie et les quelques potentats de l'oligarchie» (C. Stere, 1907, p. 65). Les intellectuels du village, les instituteurs et les prêtres, ainsi que la petite bourgeoisie urbaine se trouvent dans la même situation. Toutes ces classes sont *positives* parce qu'elles vivent de leur propre travail (*Idem*, p. 69). Elles ont toutes intérêt à travailler au progrès économique et politique de la paysannerie car la grande

majorité des individus appartenant à cette classe "se sont sortis (*s-au ridicat*) de ce milieu paysan même" (*Idem*, p. 70).

Le concept du peuple a pour Stere trois acceptations:
– 1. Ethnique.
– 2. Classes sociales positives (cette acceptation change au cours de l'histoire: la haute bourgeoisie française était positive au XVIIIe siècle, elle ne l'est plus en 1848).
– 3. Travailleurs (*clase muncitoare*): tous ceux qui vivent de leur travail manuel ou intellectuel. C'est ce dernier sens qui est fondamental pour le populiste (voir aussi la discussion à la "Junimea" sur ce terme).

Il est donc évident que la catégorisation du terme "peuple" se fait selon le critère du travail (productif) – d'un côté les travailleurs (acceptés), de l'autre côté l'oligarchie, les rentiers (rejetés) – ensuite par le type de travail que chacun effectue – paysans, artisans, petite bourgeoisie urbaine, intellectuels – et enfin par la différenciation interne qui produit la bourgeoisie rurale. La classe moyenne doit aider la paysannerie en dépit de sa position dominante au village: "Partout dans le monde la démocratie a été réalisée (*s-a născut*) grâce à la collaboration dans la lutte politique des classes moyennes (les intellectuels en tête) avec les travailleurs (*clase muncitoare*)" (*Idem*, p. 60). Cette collaboration s'est matérialisée dans quelques réformes: *Băncile populare*, 1903, *Obştile săteşti*, 1904. Celles-ci étaient des coopératives de petits propriétaires et non pas des communes à la russe; elles ont eu le résultat, selon Eidelberg (1974, p. 84), de consolider la bourgeoisie rurale et de créer un second pouvoir dans le village par rapport au pouvoir traditionnel du Boyard et du maire.

Dans un pays sous-développé comme la Roumanie le progrès peut être réalisé seulement par la consolidation de la classe moyenne. Stere cite Ion Brătianu qui avait demandé, lui-aussi, la création d'un tiers état puissant (Stere, 1907, p. 197). Il fallait alors "nationaliser" cet espace social moyen, pris en charge par les étrangers, surtout par les Juifs: il fallait le faire sans répression mais par des mesures de l'État pour encourager l'émigration des Juifs. La nouvelle classe

moyenne devait être aussi assidue, sérieuse, travailleuse, que celle des Juifs. Stere distinguait ainsi entre le système des normes, les vertus bourgeoises et l'élément ethnique qui les incarnait. La culture du travail n'est pas une vertu juive mais une vertu bourgeoise. Il est frappant de constater ainsi la convergence de Stere avec Brătianu mais aussi avec Carp qui avait lui-aussi conseillé aux Roumains: travaillez aussi bien que les Juifs et vous pourrez prendre leur place. Selon Stere la classe moyenne n'avait pas comme première fonction la création des richesses mais la fonction de communication sociale: "Une permanente transfusion entre les différentes couches sociales, une endosmose sociale continue" (1907, p. 202). La culture, la littérature roumaine ne pouvait pas exister sans une telle classe moyenne car ni les classes d'en haut ni la paysannerie d'en bas ne s'intéressent à la littérature et ne peuvent assurer l'existence d'un marché littéraire. La démocratie rurale est le type de société proposée par les populistes et la "formule du progrès" de cette société est la suivante: "une paysannerie libre et propriétaire de sa terre; le développement de l'artisanat et de l'industrie légère par un puissant mouvement coopératif rural et urbain; le monopole de l'État sur l'industrie lourde" (C. Stere, 1907, p. 68).

Il est évident que la bourgeoisie rurale et urbaine ainsi que la petite robe jouent le rôle principal dans le système de Stere. Elles apparaissent par la différenciation interne de la paysannerie et non pas pour l'exploiter à leur tour mais au contraire pour l'aider. C'est leur devoir mais aussi leur intérêt. Les socialistes contestent cet élément d'aide comme utopique: le koulak devra nécessairement travailler sa terre avec les paysans pauvres dans le cadre du système capitaliste, ce par quoi leur conflit d'intérêts sera inévitable.

Je me demande toutefois si les populistes étaient si naïfs que l'on croit. Le concept d'aide, de collaboration, le *feed-back des fruntaşi* et des intellectuels sur la masse dont ils sont issus, n'est pas du tout élaboré chez les populistes et on peut se demander s'il a été un élément de doctrine ou plus tôt un élément rhétorique. Au fond, Stere constate la différenciation plus ou moins spontanée ("heureuses circonstances") au sein de la paysannerie et demande ensuite, par ses réformes, l'élargissement systématique de cette différenciation et la

consolidation de la couche différenciée. Les crédits reviennent en somme à des couches sociales. La masse paysanne aura la terre et le vote, d'accord, mais l'exercice même de ces droits, qui fera la fortune de tel paysan, le fera en même temps échapper à la masse, devenir un *fruntaş*, franchir le seuil du pays légal et participer aux jeux du citoyen. Le programme ne vise pas, en dépit des déclarations, à la transformation du peuple entier en nation, mais au passage contrôlé de certains paysans dans la nation. La division du continu "peuple" en unité distinctes se poursuit par le modelage de ces unités selon le code des vertus bourgeoises et par l'intégration de ces unités dans l'édifice national. C'est un programme constitué par la petite robe pour son bénéfice et pour celui de son partenaire, la bourgeoisie rurale et urbaine. *La petite robe se réfère à soi-même tout en parlant de la paysannerie.* Elle se détache par la parole de la masse silencieuse de celle-ci et c'est par son discours qu'elle acquiert une place dans le système de la nation. Ce discours reconstruit le monde social roumain autour d'un vide central pour convaincre les classes d'en haut que c'est à elles de combler le vide et qu'un tel système à trois niveaux fonctionne mieux que le système actuel déchiré entre deux termes irréconciliables et dépourvus de communication. Le discours populiste crée le tiers état à partir du cinquième état (le terme appartient à Ibrăileanu et essaye de convaincre le premier et le deuxième état que c'est à leur avantage d'accepter le terme moyen. Le discours populiste crée le monde bourgeois roumain face à l'indifférence et l'hostilité, ou l'incompréhension, tant des classes d'en haut que de la paysannerie.

Ce lieu double et incertain, d'où parlait le populiste, est défini par Ibrăileanu comme il suit:

> "Les promoteurs du *poporanism* n'ont pas été les paysans. Le *poporanism* n'a pas été un sentiment de classe mais un sentiment généreux pour une *autre* classe".*

Ce qu'on a nommé l'état major du *poporanism* a été constitué par quelques bourgeois de la ville et quelques propriétaires fonciers et par une minorité d'intellectuels issus des classes pauvres (*clasele de*

* (C'est Ibrăileanu qui souligne, S. A).

jos) mais qui étaient devenus entre temps, eux aussi, des bourgeois (G. Ibrăileanu, ***Opere***, vol. 5, p. 141).

3. *Société et Nation*

Il faut mentionner ici l'identification passionnée des populistes à l'État-Nation. Dans ses lettres ouvertes à Gherea, G. Ibrăileanu (***Opere***, vol. 4, p. 286) se rappelle l'effet qu'a eu sur les jeunes socialistes de Iassy l'arrivée de Stere en 1892: il les a réveillés de la mentalité internationaliste et leur a fait comprendre leur devoir envers la Roumanie. Le même genre de réveil connaît dans le roman de Stere *În preajma revoluţiei* son personnage autobiographique Răutu: engagé dans le mouvement révolutionnaire russe il comprend, au fur et à mesure, la distance qui le sépare non pas seulement de l'absolutisme tsariste mais aussi de la Russie en général:

> "Nous sommes les fils d'une nation occidentale, perdue dans les ténèbres et le chaos de l'Orient. Pour nous, encore plus que pour les autres peuples, l'effondrement du tsarisme est la condition sine qua non de la survivance. Tout Roumain, révolutionnaire ou non, doit être l'ennemi juré du tsarisme. Dans l'histoire du monde l'État roumain est, quelles que soient les idées de ses chefs politiques, un facteur révolutionnaire; son intérêt vital le conduit à lutter contre l'absolutisme moscovite".

Răutu admire la beauté de la taïga mais il décrit tout le temps avec horreur les moeurs barbares, la primitivité des paysans sibériens et il se sent soulagé au moment de retour en Bessarabie de son exile. Răutu (ou Stere) ne diffère pas trop, en cela, de Gherea qui, lui, se rappelle avec émotion la figure de Betty K. et d'autres révolutionnaires russes mais a horreur du primitivisme des paysans (Gherea est par exemple choqué, ainsi que Stere, par la manière dont les paysans russes rouent de coups leurs femmes).

En ce qui concerne les Roumains, Stere leur rappelle, en 1907, qu'ils vivent sous les gouvernements de quatre états différents (1979, p. 393). L'État –Nation doit être leur idéal à tous. Ceci est d'ailleurs la

raison pour laquelle les populistes défendent l'État devant la révolte paysanne de 1907 en dépit de leurs douloureux problèmes de conscience. Ibrăileanu reconnaît franchement dans sa lettre à Gherea:

> "Mettons que vous étiez au pouvoir à la place de I.Brătianu. Comment auriez-vous réagi? Auriez-vous permis aux paysans d'envahir les villes et de détruire le peu de civilisation (*bruma de civilizație*) que nous avons? Auriez-vous laissé la révolte s'étendre à tous les villages du pays? Auriez-vous attendu, sans broncher, que les armées d'autres pays interviennent pour réprimer la révolte et pour mettre fin, en même temps, à notre indépendance? "

Il est important à souligner que les socialistes ont pris eux-mêmes leurs distances envers la révolte paysanne. Le légalisme a été leur choix permanent, en dépit de quelques discussions là-dessus entre Nădejde et Mille, au début plus radical (Z. Ornea, 1982, pp. 246, 281). Gherea n'a jamais poussé personne aux actions révolutionnaires. Pendant la révolte de 1888 aussi bien qu'en 1907, les socialistes se sont défendus contre les accusations des partis gouvernementaux, conservateur et libéral, d'avoir envoyé des instigateurs à la campagne (*Idem*, p. 257). D'autre part, à la différence des populistes, les socialistes n'ont pas défendu en 1907 l'État en soi. Gherea, ainsi que Racovski, ont toujours souligné, en bons marxistes, le caractère répressif de l'État mais ils ont lancé des appels à la paysannerie pour renoncer à la révolte. Comme ils ne pouvaient pas à ce moment-là nommer les principes marxistes selon lesquels une vraie révolution devait être faite par le prolétariat et non pas par les paysans "réactionnaires", les socialistes ont invoqué des raisons d'ordre tactique. Racovski écrit (1977, p.67):

> "Les révoltes des paysans font seulement le jeu des boyards (*nu profită decît boierii*). Après la révolte, les paysans se retrouveront encore plus faibles et encore plus désespérés. C'est pourquoi nous nous adressons directement à eux et nous leur disons: Chers frères! Vous ne pourrez jamais atteindre des résultats bons et durables à travers les carnages et les dévastations mais seulement par l'acte d'arracher le pouvoir politique des mains de boyards, des parvenus (*ciocoi*) et des administrateurs (*arendași*)".

La Grande Peur a unifié donc en 1907 non seulement les partis de l'oligarchie mais la classe politique toute entière qui était vraiment convaincue du danger de voir crouler l'État–Nation construit et défendu avec tant de passion depuis 1859. Cette volonté de 9 % de la population de résister à l'assaut de 91 %, me semble plus significative que les cris indignés jetés ensuite par tous les politiciens. Le discours officiel constitué après 1881 autour de l'État–Nation et du Roi triomphe ainsi du discours populiste.

Enfin, même défense de l'État–Nation sur le plan de la politique extérieure. Il est frappant de voir les populistes et les socialistes faire front commun contre la Russie tsariste et faire aussi les mêmes choix dans la politique internationale que Brătianu et Carp, à savoir le choix de la Triple Alliance, comme seule force capable de défendre la Roumanie contre le voisin de l'est (Z. Ornea, 1982, p. 440). D'ailleurs ni les socialistes occidentaux, à la suite de Marx, n'ont jamais eu de sympathie pour la Russie et on connaît l'attitude anti-bolchevique de Kautsky. Les sentiments de Stere et de Gherea sont faciles à comprendre mais Racovski lui-même, qui s'était déclaré d'accord avec la défense du principe national par Jaurès, Vaillant et Bebel au congrès de Stuttgart de 1907 (1977, pp. 93–96), écrivait en 1915, donc un an avant le congrès de Zimmerwald, auquel il va souscrire avec enthousiasme, l'avertissement suivant:

> "Nous sommes d'accord que l'Autriche mène une politique de conquêtes dans les Balkans. Qui pourrait cependant nier le fait d'un danger semblable pour la Roumanie et la Bulgarie de la part de la Russie, simplement parce qu'elles se trouvent sur son chemin vers les Dardannelles? Pourquoi veut-on imposer au prolétariat de ces pays une collaboration, si anti-socialiste et si antinationale, avec l'absolutisme et la bourgeoisie russe sous le prétexte de défendre la cause du socialisme dans les pays entrés en guerre?" (*idem*, p. 249).

IV. Le socialisme

J'ai mentionné déjà plusieurs fois un certain rapprochement des positions populistes et socialistes. Il faudrait étudier en détail ce processus, mais je ne peux rappeler ici que quelques points de débat.

Dans son article de 1885–1886 ***Ce vor socialiştii români?*** Gherea avait demandé que les grandes propriétés foncières de l'État soient octroyées aux communes rurales (*să fie trecute în proprietatea comunelor*) et que les grandes propriétés privées soient rachetées (*răscumpărate*) par les communes avec l'aide financière de l'État; les crédits nécessaires devaient être mis à la disposition des communes (***Opere complete***, vol. 2., p. 109). L'influence populiste russe est ici évidente. Gherea ne parle pas des paysans individuels car le partenaire de l'État et des boyards est, selon lui, le village entier vu comme une *comună* non-différenciée (Z. Ornea, 1982, p. 269). Gherea reconnaîtra en 1907 que ce point de vue était naïf (***Opere complete***, vol. 3, p. 463). Plus tard, en 1890 et 1895, Gherea défend la distinction entre le programme socialiste à long terme – la socialisation de toute propriété foncière – et le programme à court terme: distribution (*împroprietărire*) de la terre aux paysans individuels. Le programme officiel du parti social-démocrate de 1893 demande l'affermage (*arendare*) de la terre aux paysans individuels (Z. Ornea, 1983, p. 295). L'intérêt des socialistes pour les paysans reste désormais permanent: la création et la consolidation de la petite propriété paysanne est considérée comme essentielle pour les pays sous-développés. Ce point de vue sera représenté par la délégation roumaine au congrès international de Zürich (1893). Le même point de vue était adopté au congrès des socialistes français de Nantes (1892) mais il sera critiqué par Engels en 1894 (*Idem*, pp. 300–310). Les révisionnistes Vollmar et Bernstein, par contre, seront convaincus de la nécessité de défendre la petite propriété paysanne en Occident.

En Roumanie ce problème est important non seulement pour les relations des socialistes avec les paysans mais aussi pour leurs relations avec d'autres partis politiques. Ibrăileanu se prononce pendant sa phase marxiste contre une éventuelle alliance avec les radicaux de Gh. Panu parce qu'ils ne pensent pas à la socialisation

finale de la terre mais seulement à des réformes à court terme (***Opere***, vol. 10, p. 238). Autrement dit, les socialistes comprennent le fait qu'un rapprochement s'était opéré entre leur programme "minimal" et les programmes des autres partis de centre-gauche mais ils pensent garder leur identité socialiste intacte grâce à leur programme "maximal", absent chez les autres. Le choix des socialistes roumains entre l'objectif immédiat et l'objectif à long terme dans la politique agraire est au fond le même que le choix devant lequel se trouvent placés les socialistes occidentaux en ce qui concerne l'attitude à suivre envers le prolétariat, les classe moyennes et, en général, le jeu politique parlementaire. Faut-il lutter pour les réformes actuelles et entrer dans le jeu politique "bourgeois", quitte à perdre une partie de son identité "révolutionnaire", ou faut-il rejeter cette tentation et garder la pureté révolutionnaire, quitte à perdre l'influence sur les ouvriers à ce moment même?

Il me semble que c'est par rapport à ce dilemme qu'il faut interpréter la "trahison des généreux" roumains en 1899. Ils sont les révisionnistes du parti. Ils s'identifient si bien au programme minimal qu'ils mettent en cause le programme maximal comme utopique, nient par conséquent la justification du parti socialiste et décident qu'ils peuvent mieux réaliser la partie du programme minimal concernant la paysannerie dans un parti plus puissant, le parti libéral. L'incertitude de Gherea en 1899, expliquée par Ornea par des raisons personnelles (Z. Ornea, 1982, pp. 306–309), me semble plutôt l'incertitude d'un esprit honnête qui ne trouve pas de solution théorique aux problèmes de son parti. Il gardera une position centriste, pro-Kautsky (Z. Ornea, 1983, p. 267), mais il plaidera en ***Neoiobăgia*** (1910), lui aussi, pour le renforcement de la petite propriété paysanne. Ce faisant, il critique les réformes populistes et minimalise l'intérêt des paysans pour les banques rurales, les crédits et la possibilité de racheter les grandes propriétés. Il reconnaît seulement le fait positif que ces réformes ont déterminé les paysans à prendre conscience de leur situation et de leur pouvoir social. Pour le reste, Gherea demande le démantèlement du régime *neoiobag* – le neoservage, ce par quoi il comprend le régime double, féodal *et* capitaliste des règlements agraires – et la transformation franchement capitaliste de l'agriculture roumaine.

Autrement dit, Gherea prend si bien partie pour la petite propriété paysanne qu'il considère les réformes populistes comme insuffisantes. On pourrait le considérer, selon les termes russes que je vais discuter un peu plus loin, comme un populiste maximaliste, plus proche des libéraux que des marxistes – la révolution socialiste devenant pour Gherea un pur horizon d'attente non spécifiée – et des populistes minimaux, ainsi que Stere.

Racovski, par contre, est plus polémique envers les révisionnistes que Gherea (1977, p. 88). Il accepte la distinction entre le programme maximal et le programme minimal des socialistes tout en restant membre du parti, à la différence des "généreux", et en défendant la réalité concrète de la lutte socialiste pour les ouvriers roumains. En ce qui concerne le paysan roumain il écrit en 1907 que celui-ci se trouve maintenant dans la même situation que le paysan français en 1789: il doit passer du régime féodal au régime bourgeois (1977, p. 138). Tant mieux pour le paysan si ce passage s'effectue rapidement, même au prix de souffrances immédiates, car il sera par ce fait plus proche de son avenir socialiste. En attendant, il faut lutter pour la consolidation de sa petite propriété. En agriculture, continue Racovski presque avec les mêmes termes que Stere, aucune révolution n'est nécessaire, comme elle l'est en industrie; le paysan est déjà propriétaire de ses moyens de production (*Idem*, p. 138). Le parti social-démocrate doit donc représenter les prolétaires mais aussi les classes moyennes et les paysans (*Idem*, p. 188).

Autrement dit, les socialistes qui restent dans le parti n'ont pas une attitude tellement différente en ce qui concerne les problèmes agraires de celle des socialistes qui ont quitté le parti pour devenir des populistes. Ceux-ci rejettent le marxisme, ceux-là l'acceptent, mais avec des modifications qui vont dans la direction du révisionnisme général à l'époque. Les socialistes rejettent le programme concret des réformes populistes mais non pas leurs objectifs. Les uns et les autres inscrivent comme priorités politiques dans leur programme, la consolidation de la petite propriété paysanne et l'alliance avec les classes moyennes "laborieuses". Les polémiques de l'époque cachent mal le fait fondamental de la politique roumaine au début du XXe siècle: *tous les partis tiennent compte de la montée des classes*

moyennes, des intérêts de celles-ci et de l'importance de ce nouvel électorat. Les socialistes aussi bien que les populistes se sont parfaitement intégrés dans le système socio-politique "bourgeois". Racovski, l'esprit le plus radical de son temps, le savait mieux que personne: Stere ne pouvait pas être comparé aux populistes russes parce qu'il avait renoncé à leur idéal révolutionnaire (*Idem*, pp. 178–179). En fait, les seuls deux partis politiques roumains qui avaient théoriquement un potentiel révolutionnaires, les populistes et les socialistes, renoncent aux principes révolutionnaires vers 1900 sous la double pression du révisionnisme international et de la montée de la petite bourgeoisie roumaine. Le radicalisme de gauche disparaît en Roumanie au début du XXe siècle, probablement pour toujours. Un nouveau personnage, que les populistes et les socialistes ont eux-même crée, prend leur place et leur impose son propre visage: *le petit bourgeois*. Racovski, aussi bien qu'un des fils de Gherea, partira plus tard en Russie Soviétique, pour échapper à son emprise et retrouver la pureté de leur idéal. Ils y trouveront la mort, abattus par Staline.

La rigueur révolutionnaire ne paye pas.

V. *Populisme roumain et populisme russe*

Le terme "populiste" (*poporanism*) prête à confusion parce qu'il est un décalque du mot russe *narodnik*. On est enclin à voir une équivalence sémantique, voire une identité de programme, là où il n'y a que similarité lexicale. Quelques précisions historiques s'imposent.

Gherea fuit la Russie en 1875 craignant l'arrestation à la suite des actions *narodnicistes* "d'aller au peuple" (1873–1874). Sa formation *narodniciste* aussi bien que l'influence de Bakunin, sont visibles dans quelques articles de jeunesse; après quoi, Gherea choisit le marxisme. Il suivait, en cela, certains développements de la Russie même.

A la fin des années 1870 l'industrialisation et le libéralisme gagnent du terrain en Russie. Le Tsar Alexandre II accepte la réunion

des *Zemstvo* provinciales et charge le général Boris Melikov des projets de réformes. Michaïlovski, un des anciens populistes, est amené à croire aux possibilités de démocratisation légale (James H. Billington, 1958, p. 108). L'assassinat du Tsar en 1881 remet tout en question. La terreur frappe violemment tous les mouvements libéraux et protestataires. C'est la fin du populisme russe traditionnel, tel qu'il avait été depuis Herzen et les années 1850: un mouvement révolutionnaire, conspiratif, voire terroriste, l'oeuvre des groupes isolés qui essayaient d'abattre l'absolutisme tsariste, de sauver la paysannerie et de développer une voie russe vers le socialisme à partir des communes rurales (*obshchina*) et des coopératives artisanales (*artel*) (Franco Venturi, 1972). Ces actions sont en perte de vitesse après 1881. Michaïlovski parle de l'âge du *beznarodnost* (absence du peuple) et des *malie dela* (les petites actions) (J. H. Billington, 1958, p. 146). L'économie connaît par contre un grand essor. Les chemins de fer, l'industrie se développent rapidement, le capital étranger afflue, le ministre de Witte introduit une politique économique libérale, le prolétariat atteint en 1897 le chiffre de deux millions (C. de Grunwald, 1975, p. 181). La vie à la campagne change très vite. Vers la fin du siècle la propriété du sol cultivable était répartie comme il suit: 38,5 %: grand domaines, 34,5 %: communes rurales, 23,1 %: petites propriétés paysannes individuelles, 4,1 % : églises, association diverses (Idem, p.169). La propriété paysanne était mieux représentée en Russie qu'en Roumanie mais la vie du paysan était plus ou moins la même dans les deux pays. Économistes et écrivains tels que Engelhardt, Uspenski, Zlatovratski constatent dans les années 1870 et 1880 la fin du *mir* (R. Wortman, 1967). Dans les années 1880 et 1890 le débat sur le développement de la Russie ne porte par conséquent plus sur la survivance de la commune (*mir*), mais sur l'industrialisation et sur la petite propriété rurale. Plehanov et Lenin multiplient leurs attaques contre le populisme et défendent la thèse marxiste orthodoxe selon laquelle la désagrégation de l'*obshchina* en koulaks riches et paysans pauvres, la prolétarisation de ceux-ci, l'industrialisation et le développement du capitalisme, constituent la voie normale, objective, du progrès en Russie et vont conduire finalement au socialisme (J. H. Billington, 1958, p. 161). Michaïlovski

leur oppose des arguments moraux: il n'accepte pas le sacrifice de l'individu aujourd'hui pour les prémisses vagues d'un bonheur futur (A. Mendel, 1961, pp. 157–162). Nicolaï-On et Vorontsov leur opposent par contre des arguments économiques: la construction des chemins de fer aide les grands exportateurs de céréales et non pas l'industrialisation, le marché interne ne se développe pas, à cause de la pauvreté des paysans et des prix très élevés des produits industriels russes (A. Mendel, 1961, pp. 44–57). Quant aux solutions, ces nouveaux populistes sont ou bien minimalistes (Vorontsov) ou bien maximalistes (Nicolaï-On). Les premiers mettent l'accent sur l'agriculture et veulent créer le marché interne par la consolidation des petites propriétés rurales, par les banques rurales, les crédits, les fermes expérimentales, les coopératives. Les maximalistes demandent par contre des mesures concrètes vers la socialisation de l'agriculture et de l'industrie, sans accepter pour autant l'industrialisation à tout prix, selon le plan de Plehanov (*Idem*, p. 163). Tout en critiquant le populisme, les marxistes" "légaux" prenaient eux aussi leur distance envers Plehanov. Au début des années 1890 Struve, par exemple, demandait le démantèlement de l'*obshchina* afin de transformer la Russie "d'un pays capitaliste pauvre en un pays capitaliste riche" (*Idem*, p. 138) et critiquait le pessimiste Vorontsov, en ce qui concerne la possibilité du marché interne, dans les mots suivants:

> «He had ignored the existence of the "third person", such individuals as civil servants, professionals and rural consumers, who would provide the market for the goods that the urban working class could not absorb» (*Idem*, p. 149).

Tugan Baranovski soutient que l'industrie peut créer son propre marché interne; il sera vivement critiqué par Rosa Luxemburg mais... défendu par Lénine (*Idem*, p. 151). Struve participe à la rédaction du programme marxiste orthodoxe du premier congrès social-démocrate russe (1898) mais il évolue ensuite, rapidement, vers les positions révisionnistes: Marx, dit-il, a trop mis l'accent sur le système de la propriété et a ignoré le système légal par lequel les travailleurs, et les socialistes, peuvent corriger, voire neutraliser, les injustices du premier (*Idem*, p. 184). Bulgakov, enfin, critique en 1899 ***Die Agrarfrage*** de Kautsky et soutient la thèse du développement séparé

de l'industrie et de l'agriculture, celle-ci sur la base de la petite propriété, que le bon socialiste a le devoir de protéger (*Idem*, pp. 214–215).

Les discussions économiques et politiques dans la Russie des années 1890 étaient donc très différentes de celles qui avaient eu lieu quelques décennies auparavant, du temps du populisme "classique". Les années de formation de Stere pendant son exile intérieur (1886–1892) (Z. Ornea, 1979, pp. 5–6), coïncident avec l'épuisement du *narodnicisme* et la montée du marxisme. Stere a sans doute suivi de Roumanie, où il arrive en 1892, la suite des discussions en Russie. Il cite souvent dans ses articles Nicolaï-On et Tugan Baranovski à côté des économistes allemands et des socialistes occidentaux. Ses amis de Iassy ont profité de ses connaissances. Ibrăileanu, par exemple, représentait une position marxiste assez dogmatique à la revue "Munca" en 1890–1893 (***Opere***, vol. 10), mais il évolue vers des positions plus nuancées à "Evenimentul literar" (1894) et "Lumea Nouă" (1895), quitte le parti socialiste en 1899, suit Stere dans le parti libéral et devient à la "Viața Românească" (1906 –) le second idéologue du *poporanism*.

Il n'est pas donc question d'assimiler le populisme, ou le socialisme, roumain au populisme russe *narodniciste*. Par contre, un évident parallélisme se dessine entre le débat roumain et le débat russe autour de 1900. Les raisons sont facile à deviner: l'industrialisation tardive, la misère des paysans, les difficultés du marché interne, la marginalité par rapport au capitalisme occidental. Il n'y a pas de communes rurales en Roumanie du genre *mir* et la petite propriété paysanne est moins développée; le "pays légal" en Roumanie est parfaitement démocratique tandis que la Russie, en dépit d'une certaine libéralisation, reste un pays absolutiste; le prolétariat roumain est moins développé que celui de Russie.

La spécificité roumaine impose certains choix dans le débat. Le caractère constitutionnel du pays rend les actions terroristes en Roumanie superflues; c'est pourquoi les socialistes soulignent leur légalisme et désaprouvent les révoltes paysannes. L'absence de *l'obshchina* et la rareté de la petite propriété paysanne, d'une part, et le nombre réduit des travailleurs, d'autre part, indiquent aux populistes



que la consolidation de la petite propriété est la seule alternative réelle à l'industrialisation.

Le dilemme "industrialisation rapide et prolétarisation des paysans" *versus* "industrialisation limitée et consolidation de la petite propriété" devient ainsi le dilemme commun de l'intelligentsia dans les deux pays. Le partage des opinions révèle un parallélisme impressionnant. Les libéraux de droite, certains groupes conservateurs (en Roumanie), les populistes maximalistes et les socialistes orthodoxes (en Russie) choisissent le premier terme du dilemme: leurs opinions coïncident sur le but immédiat – industrialisation rapide à tout prix – mais diffèrent sur le but lointain – capitalisme ou socialisme. Orlov-Davidov, de Witte et Brătianu sont aussi proches l'un de l'autre que le sont Plehanov, Lénine, Gherea (partiellement) et Racovski; il est frappant de voir Racovski soutenir sans broncher les principes libéraux du laisser-faire en Roumanie (1977, p. 207). Par contre, les libéraux modéres, les conservateurs modérés (en Roumanie), les populistes minimalistes et les socialistes légaux ou révisionnistes, défendent le second terme du dilemme: certains libéraux russes, Haret, Take Ionescu, Vorontsov, Struve, Bulgakov, Stere, Ibrăileanu, les généreux et dans un sens Gherea dans ***Neoiobăgia***, se retrouvent sur les mêmes positions, luttant en même temps contre l'oligarchie et le marxisme révolutionnaire. Ces deux groupes appuient, dans les deux pays, les mêmes alliés: les classes moyennes rurales et urbaines, la petite robe dans la bureaucratie et dans les professions libérales. Les réformes agraires sont proposées dans les deux pays afin d'assurer la stabilité sociale, le marché interne économique et culturel, l'unité nationale. Dans le cas russe elle doit protéger la paysannerie contre la prolétarisation déjà commencée, dans le cas roumain, elle doit empêcher cette prolétarisation aussi bien que le danger de la révolution, comme le reconnaît franchement Ibrăileanu (***Opere***, vol. 5, p. 183).

VI. *Conclusions*

Le populisme roumain au sens large du mot et surtout le populisme au sens étroit du mot, celui de la “Viața românească”, doivent donc être étudiés, non pas à côté du populisme russe des années 1850–1870, mais à côté du mouvement légaliste, révisionniste, qui domine vers 1900 le néo-populisme russe aussi bien que la social-démocratie russe, française et allemande. Les parents spirituels de Stere ne sont pas Herzen et Bakunin mais Struve et Bernstein. Le populisme roumain ne cherche pas une troisième voie vers le socialisme qui puisse contourner le capitalisme, il cherche plus, à côté des mouvements analogues européens, les modalités de contrôle du développement capitaliste: il s’agit d’*humaniser* ce développement, de le tourner “vers le peuple”. Il ne s’agit pas de chercher une alternative au capitalisme mais de sauver la société bourgeoise, menacée par le conflit, l’antagonisme irréductible entre le capital et le travail, de la révolution prêchée par Marx comme sa conclusion logique. Le populisme comprend ce que Marx n’a pas vu de son temps: le développement d’une *troisième classe* en tant que nouveau problème et alternative à sa solution. La différence – importante – consiste dans le fait que le populisme des pays sous-développés veut construire cette alternative à partir de l’agriculture et de la vie rurale, tandis que le révisionnisme des pays développés veut l’entreprendre à partir de l’industrie et de la vie urbaine. Si la pensée et l’action des libéraux et des socialistes orthodoxes est dominée par des catégories *binaires*, conflictuelles, la pensée et l’action des populistes et des révisionnistes est dominée par des catégories *ternaires* où le terme moyen médiatise et concilie les termes du conflit. L’avènement des classes moyennes dans la société coïncide avec le réformisme et le pragmatisme dans les mouvements politiques à l’origine révolutionnaire. Ce mouvement a réussi à imposer des réformes en Roumanie après la première Guerre Mondiale et à changer l’absurde construction sociale que ce pays avait hérité du XIXe siècle. Son pragmatisme et sa modération ont peut-être encore quelque chose à dire au lecteur d’aujourd’hui fatigué des extrémismes ultérieurs.

Bibliographie

S. Alexandrescu: ***Junimea: Discours politique et discours culturel***, in: "Libra", Groningen, 1983, pp. 47–79.

"L'Alternative", 1984, no. 29–30.

James H. Billington: ***Michaïloivsky and Russian Populism***, Oxford, Clarendon Press, 1958.

P. Bürger: ***Theorie der Avantgarde***, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, 1982. ***Naturalismus-Ästhetizismus***, Frankfurt, Suhrkamp, 1977.

G. Călinescu: ***Istoria literaturii române*** (nouvelle édition), Bucarest, Minerva, 1982.

D. Chirot: ***Social change in a peripheral Society***, New-York, Academic Press, 1976.

F. Damé: ***Histoire de la Roumanie***, Paris, Alcan, 1900.

C. Dobrogeanu-Gherea: ***Neoiobăgia*** (1910), in: "Opere complete", vol. 3, vol. 4, vol. 7, Bucarest, Editura Politică, 1980.

Ph. Eidelberg: ***The Great Romanian Peasant Revolt of 1907***, Leiden, Brill, 1974.

N. Elias: ***Über den Prozess der Zivilisation***, Bern, Franke Verlag, 1969.

I. Fetscher (Hsgb): ***Der Marxismus***, Piper Verlag, 1962, 1983.

C. Gane: ***P.P. Carp şi locul său în istoria politică a ţării***, Bucarest, Universul, 1937.

E. Gellner: ***Nation and Nationalism***, Oxford, Blackwell, 1983.

C. de Grunwald: ***Société et civilisation russes au XIXe siècle***, Paris, Seuil, 1975.

Ion Iacoş: ***Préface*** à C. Racovski, 1977.

G. Ibrăileanu: ***Opere***, vol. 4, Bucarest, Minerva, 1977. ***Opere***, vol. 5, Bucarest, Minerva, 1977 .

G. Ibrăileanu: ***Opere***, Bucarest, 1974. 1871–1936.

A. Janos: ***Modernization and Decay in Historical Perspective. The Case of Romania***, in: D. Chirot, 1976, pp. 89–90.

K. Jowitt (éd): ***Social change in Romania (1860–1940)***, Berkeley, University of California Press, Institute of International Studies, 1980.

L. Kolakowski: ***Main Currents of Marxism***, Oxford, Oxford University Press, 1978.

E. Lovinescu: ***Istoria literaturii române contemporane*** (nouvelle édition), Bucarest, Minerva, 1973.

T. Maiorescu: ***În contra direcției de azi în cultura română*** (1868), in: "Opere", vol. I, Bucarest, Minerva, 1978.

K. Mannheim: ***Ideology and Utopia***, London, Routledge and Kegan Paul, 1936, 1976.

K. Marx: ***Die Frühschriften***, Stuttgart, Kröner Verlag, 1971, p. 536.

G. Mclennan, D. Held, St. Hell (éds), ***The Idea of the Modern State***, Open University Press, 1984.

V. Meja, N. Stehr (Hsgbs): ***Der Streit um die Wissenssoziologie***, Frankfurt, Suhrkamp, 1982, Band 1, 1982.

A. Mendel: ***Dilemmas of Progress in Tsarist Russia***, Cambridge, Harvard Press, 1961.

Z. Ornea: ***Semănătorismul***, Bucarest, Minerva, 1971. ***Poporanismul***, Bucarest, Minerva, 1972. Préface à C. Stere, ***Scrieri***, 1979. ***Viața lui C. Dobrogeanu-Gherea***, Bucarest, Cartea Românească, 1982; ***Opera lui C. Dobrogeanu-Gherea***, Bucarest, Cartea Românească, 1983.

Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique. Paris, Maisonneuve et Larose, 1985.

R. Pernoud: ***Histoire de la bourgeoisie en France***, Paris, Seuil, 1962, 1982.

C. Racovski: ***Scrieri social-politice***, Bucarest, Editura Politică, 1977.

La Roumanie. 1866–1906. Bucarest, Socec, 1907.

J. Sheenan: ***German Liberalism in the XIXth Century***, The University of Chicago Press, 1978.

C. Stere: ***Social democrație sau poporanism***, in: "Viața Românească", 11 (1907), p. 335. ***În preajma revoluției***, Bucarest, Adevărul, f. a. ***Scrieri***, Bucarest, Minerva, 1979.

Franco Venturi: ***Les intellectuels, le peuple et la révolution*** (traduction), Paris, Gallimard, 1972.

R. Wortman: ***The Crisis of Russian Populism***, Cambridge, University Press, 1967.

St. Zeletin: ***Burghezia română. Originea și rolul ei istoric***, Bucarest, Cultura Națională, 1925.

LE ROMAN ENTRE LES DEUX GUERRES MONDIALES:

Une mise en question des canons*

I. Les deux canons

Toute discussion sur la littérature roumaine entre les deux guerres part habituellement de l'une des deux classifications "canoniques" connues: le texte littéraire tombe ou bien sous la distinction "littérature traditionnelle *versus* littérature moderne", établie par Eugen Lovinescu[1] et George Călinescu, ou bien sous la distinction "roman dorique *versus* roman ionique *versus* roman corinthien",

---

* Publié dans "EURESIS, Cahiers Roumains d'Études Littéraires", Bucarest, no. 1 – 2, 1998.

1 Il est considéré, grâce à son ouvrage majeur ***Istoria civilizației române moderne*** (Histoire de la civilisation roumaine moderne, 3 volumes, 1924–1925), comme un important idéologue du libéralisme, tandis que dans son second livre fondamental, ***Istoria literaturii române contemporane*** (Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 6 volumes, 1926–1929) il défend brillamment le modernisme littéraire roumain. Le canon culturel que je discute ici est mis en place justement par la conjonction de ces deux ouvrages – écrits d'ailleurs l'un après l'autre – c'est-à-dire par la réunion du modernisme et du libéralisme.

établie par Nicolae Manolescu[1] et relancée récemment par Ioan Paler[2]. Ces deux canons sont assez différents: le premier est culturel et tient compte de l'évolution générale de la Roumanie entre les deux guerres, tandis que le deuxième canon est "interne": c'est un narrateur omniscient qui raconte le roman "dorique", et plusieurs narrateurs, différents, qui nous font part de leurs visions sur les événements dans le roman "ionique", tandis que ce sont les symboles et les mythes qui prennent le dessus, ou bien au sens propre du mot, ou bien dans un sens ironique, dans le roman "corinthien". Malgré le fait que ces deux canons décrivent d'une manière assez adéquate le phénomène littéraire, ils sont contestables sur plusieurs points; leur contestation explicite a été cependant empêchée jusqu'à présent, à mon avis, plutôt par leur prestige canonique que par leur force explicative. Sans me proposer d'entreprendre ici moi-même une telle contestation, j'aimerais seulement en esquisser les grandes lignes et suggérer surtout ce qui pourrait devenir, par la suspension des canons en question, une vision alternative de la littérature de l'entre-deux-guerres.

II. Quelques doutes canoniques

II.1. Le canon culturel

On remarquera, en premier lieu, que le canon culturel fonctionne au niveau thématique: traditionnel, ou moderne, est le monde de la narration, le lieu de l'action – le village est traditionnel mais la ville est moderne – ainsi que l'idéologie qui domine ces mondes. Le critère de partage de ces mondes est leur degré de modernisation: les petites villes de la province, où "l'on meurt

[1] Le canon littéraire discuté ici a été proposé dans son ouvrage ***Arca lui Noe*** (L'Arche de Noé, 3 volumes, 1980–1983).

[2] ***Romanul românesc interbelic*** (Le roman roumain d'entre-les-deux-guerres), Piteşti, Paralela 45, 1998.

lentement", selon Mihail Sadoveanu ou Cezar Petrescu, sont plutôt traditionnelles, les marges de la capitale, dans les romans de G.M. Zamfirescu et de Mateiu Caragiale, ne semblent pas encore atteintes par les vagues de la modernisation, censées avoir balayé le centre de Bucarest; même sur la Calea Victoriei, la rue devenue le symbole de la modernité dans le roman du même titre de Cezar Petrescu, les nouveaux riches croisent les déracinés sans avenir. ***Le lit de Procuste***, de Camil Petrescu, est un roman sans doute moderne, mais dans quel sens peut-on parler de modernité dans le boudoir petit-bourgeois d'Emilia, fréquenté tant par Fred Vasilescu, dont le style de vie est par définition moderne, que par Ladima, dont la pensée est moderne elle aussi, mais non pas le sentimentalisme de ses lettres à Emilia? S'il y a certainement une ligne de partage, son trajet est extrêmement difficile à tracer et elle passe à travers les mondes de la narration aussi bien qu'à travers les personnages, leurs coutumes et idées, leurs actions et manières de parler. Celles-ci ne sont guère homogènes: le même personnage passe souvent la frontière entre "le traditionnel" et "le moderne", et c'est surtout selon le point de vue, variable, des autres personnages qu'il est censé appartenir à un domaine ou à l'autre: moderne à la campagne, Titu Herdelea passe pour un provincial à Bucarest, dans la ***Révolte***, de Liviu Rebreanu. Enfin, le critère de la modernisation lui-même doit être sujet à caution. Moderne était à l'époque, selon Lovinescu, ce qui en Roumanie était "synchronisé" avec l'Occident. Mais de quel Occident s'agissait-il? Comme Lovinescu n'introduit aucune nuance dans son argumentation, on dirait qu'il supposait, au moment ou il écrivait ses livres, que l'Occident était en bloc moderne et la Roumanie tout entière pré-moderne. Or, il faudrait distinguer, je crois, entre les termes "modernité" et "modernisation". La "modernité" est un prédicat qu'on peut accorder aux sujets envisagés seulement d'une manière différentielle; en plus, elle est le terme auquel ils aboutissent lentement et d'une façon non-homogène en suivant le procès de "modernisation". Tout en étant moderne, ou tout en étant beaucoup plus avancée sur la voie de la modernisation que la Roumanie, la France, qui a été vraisemblement le modèle de Lovinescu, n'était pas du tout "moderne" en bloc et comportait beaucoup de différences

d'une région à l'autre, ainsi que l'a démontré, plus tard, l'étude d'Eugen Weber: ***Peasants into Frenchmen. The modernization of Rural France, 1870–1914***, dans laquelle il souligne "the civilisation of the French by urban France, the disintegration of local cultures by modernity and their absorption into the dominant civilization of Paris and the schools"[1]. Bucarest a joué en Roumanie après la première guerre mondiale exactement le même rôle que Paris en France à la fin du XIX-ième siècle. Même le lieu commun de l'existence de "deux Roumanies" – une moitié plus développée (la Transylvanie) et une autre moins développée (la Valachie et la Moldavie) – se retrouve en France: les documents cités par Weber attestent le partage entre les régions plus développées du Nord et celles moins développées du centre et du sud, selon une diagonale qui unit Saint-Malo en Normandie et Genève en Suisse[2]. Cette diversité de la France apparaît encore plus évidente dans ***L'identité de la France*** de Fernand Braudel[3]. Nous pourrions remarquer aussi, à la différence des théoriciens roumains de la modernité, que les pays occidentaux ne constituaient guère à l'époque un bloc homogène et qu'ils exprimaient, par contre, des différences très marquées dans leur développement intellectuel et artistique: l'avant-garde, si puissante en France, en Allemagne et en Italie, semble avoir évité l'Angleterre, un pays d'une civilisation matérielle, par ailleurs, très développée, et dont la philosophie était à l'époque certainement plus "moderne" que celles des États-Unis ou de l'Italie. S'il avait réfléchi sur ces questions, Lovinescu aurait dû relativiser ses conclusions sur la synchronisation. Enfin, à la différence de Lovinescu et de Călinescu, nous ne devrions pas oublier que la modernisation elle-même ne faisait pas du tout l'unanimité des souhaits en Occident à l'époque: des esprits aussi différents qu'Eliot, Heidegger, Maurras et Unamuno, attiraient l'attention plutôt sur la valeur des traditions menacées par une modernisation forcée. Crainic, Nae Ionescu et d'autres n'étaient donc pas du tout les seuls à soutenir, dans les années trente, l'urgence d'un

---

[1] Stanford University Press, 1976, p. 486.
[2] *op. cit.*, p. 493–496.
[3] Vol. 1, Flammarion, 1986, 1990.

retour aux traditions détruites après la première guerre mondiale, ou même avant elle, par une modernité mal digérée. Or, ce changement de perspective dans les années trente n'a pas fait l'objet de nouvelles réflexions de Lovinescu sur le phénomène de la modernité qu'il a commenté dans ses grands livres des années vingt, ni de Călinescu dans son ***Histoire de la littérature roumaine*** de 1941. Je ne peux donc m'empêcher de tirer la conclusion que le canon de la modernité de ces deux théoriciens – aussi bien que le canon contraire, celui des traditionalistes Iorga, Crainic et Nae Ionescu – a été établi avec un parti pris évident et avec une légèreté étonnante quant à la situation complexe de la littérature en Europe et à la gravité des questions philosophiques et morales qu'elle soulevait. Pour ne rien dire des historiens de la littérature roumaine qui répètent ces naïvetés aujourd'hui encore, 70 ans plus tard, comme si pendant tout ce temps rien n'avait bougé, ni dans la société roumaine, ni dans le monde.

II.2. Le canon littéraire

Les métaphores "dorique", "ionique" et "corinthien", appliquées à la littérature, ont le mérite de s'adresser au texte littéraire lui-même au lieu de commenter de vagues changements sociaux. Néanmoins, ces métaphores ne soulignent qu'un seul aspect du texte: le rapport du narrateur aux personnages. Si la thématique était le seul critère du premier canon littéraire, la typologie des personnages domine, et de loin, ce deuxième canon. Ce qui intéresse maintenant dans l'explication est la manière dont le personnage "fonctionne", sa psychologie, ses raisons d'agir, ses buts et ses normes. Les trois métaphores mentionnées rendent compte de la technique par laquelle le narrateur construit son personnage: "dorique" est, par exemple, la narration objective, auctoriale de Rebreanu dans son roman ***Ion***; "ionique" est le croisement de plusieurs perspectives narratives et par conséquent la relativisation du vrai caractère du personnage dans ***Le lit de Procuste*** de Camil Petrescu; "corinthienne" est l'écriture artiste,

le mélange des dimensions réalistes et mythiques dans la présentation des personnages par Mateiu Caragiale, ou Max Blecher.

Il faut cependant dire que si le personnage est un point de départ logique de toute analyse narratologique, il ne peut pas, à mon avis, soutenir à lui seul une classification trichotomique solide du roman. On se rappelle qu'Ibrăileanu avait distingué autrefois entre "la création" dans le roman – la construction auctoriale des personnages "vrais", emblématiques pour toute un périôde (Tolstoï, ou Rebreanu dans la littérature roumaine) – et "l'analyse", c'est-à dire leur analyse psychologique, ainsi que l'ont fait, selon Ibrăileanu, Proust ou, en Roumanie, Brătescu-Voineşti: un exemple surprenant, ce dernier, qui souligne en fait la pauvreté du roman psychologique vers 1926, une pauvreté regrettée d'ailleurs explicitement par Ibrăileanu. Si "la création" ressemble au "dorique" et "l'analyse" au "ionique", c'est qu'au moment où écrivait Ibrăileanu, ces deux tendances étaient les seules en Roumanie à se disputer le roman. A la différence de Lovinescu, Ibrăileanu était mieux au courant des développements récents dans la littérature européenne, bien qu'il semble avoir ignorés les romans de Joyce et de Virginia Woolf, ou les essais de celle-ci. D'autre part, il pressent, dans un sens, la montée du roman "corinthien", quand il ajoute à la définition de "l'analyse" l'"écriture artiste" de Sadoveanu. Entre 1926 et 1980–1983, dates de la publication de l'essai d'Ibrăileanu et respectivement du livre l'***Arche de Noé*** de Manolescu, qui introduit ladite trichotomie, le roman roumain et européen a beaucoup élargi "le corinthien"; ce qu'Ibrăileanu pouvait seulement prévoir dans l'esthétique du roman moderne devenait évident trois quarts de siècle plus tard.

On peut ensuite se demander si les trois métaphores sont les meilleurs termes pour distinguer les différentes espèces de roman envisagées; d'autres termes, mieux connus aux théoriciens du roman, seraient peut-être plus convaincants. D'autre part, même si on accepte les métaphores en question – une convention en vaut bien une autre – il faudrait remarquer le manque d'unité catégorielle de ladite trichotomie: tandis que dorique et ionique sont deux catégories narratologiques, corinthienne est une certaine écriture. Vu dans ce contexte, le deuxième

type d'"analyse" donné par Ibrăileanu, l'"écriture artiste", n'est pas du tout fortuit: les romans de Proust prouvent le fait que rien n'empêche, en effet, qu'une perspective narrative multiple coexiste dans un roman avec l'écriture artiste ou avec une dimension mythique, ou ironique, du texte. Proust pourrait donc démontrer l'enchevêtrement du ionique et du corinthien tandis que Sadoveanu pourrait démontrer le même effet par rapport au dorique et au corinthien. Autrement dit, si le dorique et le ionique sont exclusifs l'un par rapport à l'autre, la troisième catégorie ne l'est pas: en fait, tout roman jugé corinthien à cause de son écriture ou de l'usage qu'il fait du mythique ou de l'ironie, doit nécessairement être raconté ou bien selon le mode dorique – la perspective auctoriale – ou bien selon le mode ionique: la perspective multiple. On peut donc se demander si la définition de ladite trichotomie est si rigoureuse qu'elle nous paraît en premier lieu.

II.3. Les différentes vagues du modernisme

Revenons aux dates 1926 et 1980–1983 de l'élaboration de ce canon littéraire: elles marquent en fait le début et la fin du modernisme roumain, ce dont, à ma connaissance, on n'a jamais souligné l'importance. Le paradoxe tant de la typologie d'Ibrăileanu que de celle de Manolescu est qu'elles essayent, d'un côté – à la suite de Wölfflin, leur source commune d'inspiration – d'évacuer la dimension historique du texte au profit de celle morphologique, mais que, de l'autre côté, elles réintroduisent subrepticement l'historique dans la discussion. Quelques exceptions mises à part, la création, ou le dorique, définissent le courant majeur du réalisme européen au XIX-ième siècle et de ses prolongements au XX-ième siècle. L'analyse, le ionique et le corinthien, par contre, définissent le modernisme du vingtième siècle et de quelques précurseurs. Proust, Joyce, Gide, Woolf, Faulkner, Svevo, Kafka, Thomas Mann, Camus, et beaucoup d'autres, ils y entrent tous, et ils y rencontrent certainement Camil Petrescu, Papadat-Bengescu, Holban, Mateiu Caragiale, Eliade, Blecher, Sebastian et même Urmuz. Un cas différent est celui des

modernistes des années soixante; j'y reviendrai. Si en 1926, d'une part, ces modernistes roumains n'avaient pas encore publié leurs écrits majeurs, en 1980–1983, ils avaient tous fini leur oeuvre, les modernistes d'avant guerre aussi bien que ceux de la génération des années soixante. Manolescu pouvait bénéficier maintenant d'une distance envers cette oeuvre que n'avait pas eue Ibrăileanu, et le premier pouvait par conséquent mieux formuler les distinctions suggérées par le second.

Reste quand même le problème du corinthien. Pourquoi Manolescu a-t-il ressenti la nécessité de cette troisième catégorie? Je crois qu'il a suivi en ceci le sentiment commun des romanciers des années soixante de participer à une période complètement différente de celle de l'avant-guerre. C'est un sentiment qu'on partage de moins en moins le dernier temps, justement après la fin du modernisme, quand on a plutôt tendance à souligner la continuité que la différence entre les vagues modernistes d'avant et d'après la guerre. On pourrait dire alors que c'est la demi-libéralisation politique, dont les écrivains ont largement profité, qui a rendu possible dans les années soixante une présentation critique de la société, mais qu'en même temps le manque, ou l'impossibilité d'un radicalisme suivi dans cette critique, a dû lui ajouter un niveau mythique afin de la rendre acceptable aux dirigeants de l'époque (voir dans ce volume le chapitre sur "Une culture de l'interstice"). Ce que l'attitude critique historicisait dans le texte, l'élément mythique le présentait comme "anhistorique", en dehors de l'histoire, donc moins virulent. Si ce dernier élément était vu à l'époque comme une innovation spécifique pour le roman des années soixante, même s'il marquait, par exemple chez Bănulescu, une continuité avec l'avant-guerre (Mircea Eliade), il peut être considéré maintenant comme le prix payé par les écrivains pour la demi-liberté qu'on daignait leur accorder. Loin d'être une catégorie à part du roman, le corinthien n'avait été alors, paradoxalement, qu'un effet d'écriture imposé par la censure ou par une stratégie de défense contre celle-ci: on peut donc douter maintenant, quand la censure n'existe plus, que le corinthien soit une catégorie logiquement nécessaire du canon en question.

Enfin, ce canon présuppose l'identité de comportement des individus historiques et des personnages littéraires, l'identité des "gens réels" et des "gens de papier". Le post-modernisme abolit cette présupposition: il reconnaît explicitement l'irréalité de la dernière catégorie, ou il joue avec elle, ce qui minimalise l'importance du personnage dans le texte et encore plus la nécessité de sa cohérence psychologique.

III. Deux canons, un monde esthétique

Et si on oubliait les deux canons et on regardait la littérature de l'entre-deux-guerres en dehors de toute classification préétablie? Carmen Matei Muşat fait déjà un pas dans cette direction dans son excellent livre ***Romanul românesc interbelic***[1]. J'aimerais aller ici plus loin dans la même direction. Nous devrions nous poser, je crois, au moins ces deux questions: quelle réalité littéraire, cachée par les canons jusqu'à présent, devient à nouveau visible si on suspend, ou si on ignore ceux-ci? Quel est, deuxièmement, le contexte dans lequel on pourrait analyser cette réalité, au lieu des contextes dessinés par les canons en question? *Je dirai que le monde caché qu'on peut récupérer maintenant est celui du non-esthétique, et le contexte de discussion souhaité est celui où le littéraire se trouve à côté du politique et de l'art visuel.*

Les deux canons en question ont en commun, par contre, la présupposition d'*autonomie du fait littéraire* par rapport à d'autres faits culturels et sociaux. L'existence catégorielle d'un "créateur" ou d'un "analyste", selon Ibrăileanu, aussi bien que celle des trois types de romanciers envisagés par Manolescu, peut se poser à vrai dire seulement dans le cadre de cette autonomie de la littérature par rapport aux institutions de la démocratie *moderne*. Par extension, les mêmes catégories peuvent être pensées aussi par rapport à d'autres sociétés – à celles *prémodernes* devant l'Église ou le Prince, à celles *non-*

[1] ***Le roman roumain d'entre-deux-guerres***, Bucarest, Humanitas, 1998.

modernes (ou dé-modernisées), celles qui, en Roumanie, ont subi les dictatures de droite et de gauche, de Charles II à Ceauşescu – si le penseur en question se situe lui-même dans un monde de valeurs démocratiques et, à partir de là, projette ces valeurs dans des mondes non-démocratiques. L'autonomie de l'écrivain, cette distance et cette liberté qui définissent son travail par rapport au Pouvoir, est en fait le produit de la société libérale établie en Roumanie depuis 1859, ou bien depuis 1866, et qui reste fondamentalement inchangée jusqu'en 1938. Sans m'attarder sur la question du parti qui était au pouvoir dans ce temps, le parti libéral ou un autre, je dirai que cette société démocratique a été libérale dans le sens historique du mot: ceci veut dire, en ce qui nous concerne, que sa production idéologique et artistique était autonome par rapport au pouvoir politique, économique etc., et que même si ces pouvoirs pouvaient influencer l'art, ils ne dictaient ni le contenu ni la forme du produit artistique. L'émancipation de l'art par rapport au Prince ou à l'Église est partout en Europe depuis le XVIII-ième et le XIX-ième siècle, sinon auparavant, l'effet du libéralisme, et l'autonomie du jugement esthétique, proclamée par Kant, fait partie de la démocratie moderne au même titre que les droits de l'homme.

Or, si la société libérale moderne permet, ou même prescrit, en Roumanie comme ailleurs, l'autonomie de l'art, il est normal que cette autonomie soit vue aussi comme le critère définitoire de l'art moderne. De Maiorescu à Lovinescu et de Călinescu à Manolescu, l'autonomie du fait artistique a été le dogme, ou le canon dominant, tant des critiques littéraires qui ont écrit en liberté que de ceux qui ont lutté, comme Manolescu, pour la préservation d'une île de liberté, celle de l'art, sous le communisme. Le modernisme, cette partie historiquement déterminée de l'art moderne qui domine la culture roumaine à partir de la première guerre mondiale, a été coextensif au libéralisme jusqu'en 1938 et il est devenu ensuite l'idéal réprimé (par les dictatures de droite et) par le communisme, mais fidèlement préservé dans la conscience des artistes, comme la seule alternative au nazisme ou au communisme. Autrement dit, c'est la norme de l'autonomie de l'art, et l'idéal esthétique qui en découle, qui a légitimé et imposé tant

le canon moderniste par rapport au canon traditionaliste, entre les deux guerres, que le canon des trois formes du roman dans les années quatre-vingt. C'était dans la logique des choses que Lovinescu soit en même temps l'idéologue du libéralisme et du modernisme: les deux séries de normes se présupposaient et se renforçaient réciproquement. Et si Manolescu a défendu le modernisme sous le communisme, il l'a fait parce qu'à l'époque, en l'absence d'une lutte explicitement politique contre le communisme, le modernisme était vu comme une codification esthétique – la seule possible, vu la nature du Pouvoir à l'époque – d'un libéralisme implicite, des valeurs démocratiques donc, interdites en tant que telles.

Vues dans ce contexte socio-politique, les polémiques entre modernistes et traditionalistes, ou entre romanciers doriques, ioniques et corinthiens, perdent beaucoup de leur importance: elles ont été menées à l'intérieur d'un seul et même domaine canonique: l'autonomie et la dominance du critère esthétique dans la critique et l'histoire littéraire roumaine. Si on considère les polémiques en question comme des phénomènes de surface – et ceci est la proposition que je fais ici – on pourrait découvrir ce qui se trouvait en profondeur, à savoir le conflit entre l'esthétique et le non-esthétique, ou entre les valeurs politiques parallèles, démocratiques et anti-démocratiques. En écartant les deux canons culturels et littéraires on peut donc dégager un nouveau domaine, caché par ces canons, que je nommerai *le domaine de l'éthique*. Pour des raisons que je vais discuter tout de suite, ce domaine pourrait englober des faits et des valeurs très différentes, éthiques au sens propre du mot mais aussi philosophiques, ainsi que la problématique du sujet, la représentation du monde, les recherches spirituelles etc. Il faut tout de suite préciser le fait que ces préoccupations, et la catégorie de l'éthique en général, telle qu'elle était vue à l'époque, n'étaient pas "logiquement" liées aux valeurs démocratiques, ainsi qu'elles le sont maintenant. J'y reviendrai.

IV. Esthétisme, modernisme et libéralisme

L'esthétisme coïncide avec le triomphe du libéralisme dans la "Grande Roumanie": la construction des formes et des fondements de cette Roumanie se poursuit dans les années vingt tant dans le domaine politique (les nouveaux partis) et législatif (les réformes) que dans la littérature – la parution des premiers romans modernes, le renouveau lyrique – et l'art visuel figuratif. *Le domaine éthique*, par contre, surgit dans les mêmes années vingt et s'épanouit pendant la décennie suivante à cause de la volonté de détruire ces formes et fondements qu'expriment tant les partis, les essayistes et les régimes de droite (vu la déchéance, selon eux, des institutions démocratiques) que l'avant-garde, la création de nouvelles formes, non figuratives, dans l'art, et que tous ceux partis à la recherche d'idées et d'expériences tout à fait nouvelles – dépassant les traditions roumaines et même européennes – dans le roman, le théâtre expérimental ou l'essai. Toutes ces activités, aussi différentes qu'elle soient, ont en commun leur opposition décidée, même forcenée, à la société et à la mentalité bourgeoise – utilitaire ou simplement coutumière, irréfléchie – aux principes et à la pratique de la démocratie *et en même temps* au modernisme tel que l'ont défini Ibrăileanu et Lovinescu. Comme je l'ai remarqué dans mon livre ***Paradoxul român***,[1] l'un des paradoxes de la société et de la culture roumaine entre les deux guerres est le fait que la lutte pour imposer et consolider cette modernité démocratique a été portée exactement en même temps que la lutte pour la détruire. Les partis démocratiques sont nés en même temps que les partis anti-démocratiques, les romans réalistes classiques ont paru presqu'en même temps que les romans proustiens et les textes qui voulaient détruire ces deux formes romanesques, et, enfin, l'art et les revues de l'avant-garde se sont épanouies en même temps que la peinture impressionniste tardive d'une inattendue longévité. La simultanéité de ces deux séries en Roumanie, au lieu de leur succession, caractéristique pour les pays occidentaux, ne doit pas nous faire oublier les grandes différences entre les séries en question. Les modernistes ont eu en fait la même

[1] ***Le paradoxe roumain***, Bucarest, Univers, 1998.

ambition que les libéraux: *créer un nouvel ordre*, stable, de valeurs culturelles, comparable aux valeurs démocratiques en politique: la Grande Roumanie dans les deux domaines à la fois. Ces deux mondes de valeurs sont également animés par le culte de la forme, par la confiance dans les structures, les institutions et les procédures impersonnelles, qui fonctionnent selon une logique de l'efficacité: un rouage collectif dans lequel les nuances individuelles sont annulées.

La littérature, pour y revenir, participe aussi à ce procès. Les grands romans de Cezar Petrescu, Rebreanu, Sadoveanu, Mateiu Caragiale et Camil Petrescu sont conçus comme des formes parfaites, bien que différentes entre elles, cohérentes, construites dans un parfait équilibre interne. L'ambition de Cezar Petrescu à recréer toute une société, bien que réalisée sur un ton sentimental, va de pair avec l'impassibilité de Rebreanu, de même que l'implication lyrique et l'écriture artiste de Sadoveanu côtoie le symbolisme de Mateiu Caragiale et le perspectivisme de Camil Petrescu. Le "simultanéisme roumain" fait coïncider dans le temps les modèles de ces types de romans qui en France, par exemple, ont été successifs: Balzac, Flaubert, Rémy de Gourmont ou Edmond de Goncourt, et Proust (voir dans ce volume le chapitre sur "Le paradoxe roumain").

Une telle assertion de ma part pourrait surprendre le lecteur habitué aux deux canons mentionnés plus haut: selon ces canons la thématique urbaine de Cezar Petrescu et Camil Petrescu devrait s'opposer à la thématique rurale de Rebreanu et Sadoveanu, de même que le personnage typisé (Camil Petrescu, dans son essai "La nouvelle structure et l'oeuvre de Marcel Proust", l'appelait *caractère-type*) des trois premiers écrivains devrait s'opposer au personnage multiple de Camil Petrescu, comme le "dorique" au "ionique". L'écriture artiste en tant que définition de l'oeuvre de Sadoveanu peut surprendre aussi: nous nous sommes habitués à définir cet écrivain par ses thèmes et à voir dans son oeuvre l'expression la plus pure d'une culture traditionnelle, mais en fait ce jugement revient à dire qu'un roman comme ***Salambô*** est aussi un roman traditionnel. Je pense, au contraire, que Sadoveanu crée, avec la même force que Flaubert, un nouveau monde, au lieu de "représenter" un monde traditionnel supposé avoir existé tel quel dans l'histoire. La magie verbale de Sadoveanu me fait penser

plutôt aux fanatiques de l'expression en France, même si leur influence sur Sadoveanu n'est pas prouvée, qu'au paysan moldave dont Sadoveanu aurait "reflété" le doux langage (*graiul dulce*). La volonté commune de la forme me fait aussi oser rapprocher Camil Petrescu de Sadoveanu. Les ruptures du texte et le perspectivisme du ***Lit de Procuste*** n'empêchent pas ce roman d'être une parfaite construction, ou tout se tient, en dépit de "l'étrange" provenance de textes: lettres, manuscrits différents, notes en sous-sol (On pourrait néanmoins considérer ce roman comme situé à la limite du roman esthétique, très proche en même temps de ce que je propose plus loin comme "roman éthique"). Camil Petrescu opposait, dans l'essai cité plus haut, le perspectivisme et la fluidité de la "nouvelle structure" à l'obsession du caractère et de l'écriture artiste dans les anciens romans. Ses nouvelles valeurs, en fait très proches de Proust et des romans du *stream of consciousness* (Joyce, Woolf), dont il parle néanmoins moins dans ses essais, ne sont cependant que celles d'une autre variante du modernisme. Si Proust est certainement très différent de Flaubert, leur modernisme et leur culte de la beauté formelle du texte sont les mêmes. Esthétique est, dans le roman français, aussi bien que dans le roman roumain, cette autonomie parfaite de l'oeuvre, cette volonté de créer un monde second – plus pur que le premier (le monde réellement existant), pour rappeler les mots de Ion Barbu, le poète moderniste par excellence – aussi bien que la confiance absolue dans le langage, vu comme un idiome sublime, dans la force de création de l'artiste et dans la prééminence de celui-ci par rapport aux autres catégories sociales, et finalement dans l'art en tant que valeur suprême, plus haute que "la vie". Tudor Arghezi et Lucian Blaga me paraissent partager et soutenir ces valeurs dans la poésie avec la même force que l'ont fait en peinture Theodor Pallady (1871–1956), Gheorghe Petraşcu (1872–1949), Jean Steriadi (1880–1956), Francisc Şirato (1877–1953), Nicolae Dărăscu (1883–1959), Lucian Grigorescu (1894–1965) et d'autres, jusque dans les années 60, une peinture que j'ai nommé impressionniste tardive.

V. *Éthique, anti-modernisme et anti-libéralisme*

Ce monde serein se trouve violemment contesté dès les années vingt mais surtout dans les années trente, par des attitudes décidément anti-esthétiques. Camil Petrescu était déjà anti-calophile, mais il retrouvait dans la construction de la macro-structure du texte le culte de la forme exclu de la phrase. Les jeunes contestataires veulent, au contraire, abolir *toutes* les formes. L'état bourgeois est attaqué avec la même fureur que l'art moderne, et pour la même raison: ils mentent. La démocratie bourgeoise est, selon eux, hypocrite: ni la constitution ni les lois n'y sont respectées dans la pratique; à la perfection de la forme, donc de la loi, ils opposent la réalité de la corruption, de l'arbitraire, de la manipulation des voix et du truquage des élections. D'une manière, je dirais, analogue, Mircea Eliade oppose, dans son roman ***Les Hooligans*** (1935), à la sérénité du monde privé bourgeois la soif d'authenticité, le réel de l'expérience individuelle, le hasard et le vitalisme, l'imprévu de la vie. La révolte contre les formes collectives vise l'inhumaine beauté tant du libéralisme que du modernisme. En peinture, l'avant-garde veut détruire l'empire de la forme dans le visuel pour cultiver le non figuratif ou un figuratif de l'angoisse intérieure, plus forte que la perfection formelle des intérieurs stylisés et des femmes nues couchées sur une chaise-longue de Pallady. N'oublions pas, d'ailleurs, qu'à la différence des moderniste, les artistes de l'Avant-Garde sont politiquement très engagés: les surréalistes choisissent la gauche, les futuristes la droite. Bien que, en dépit de quelques sympathies pour la gauche, l'avant-garde roumaine n'aie pas un *credo* politique évident, elle est néanmoins résolument anti-bourgeoise. Sa créativité visuelle est énorme et, vue avec une certaine distance, sa performance apparaît aujourd'hui beaucoup plus convaincante que celle assez floue des modernistes: pensez aux magnifiques "Fleurs de l'âme" de Hans Mattis-Teutsch (1884–1960), ou aux toiles de Victor Brauner (1903–1966) et de Marcel Iancu (1895–1984). Enfin, on retrouve dans la même révolte, générale vers la fin des années trente, la fureur d'Emile Cioran, dans ***Schimbarea la față a României*** (La transfiguration de la Roumanie, 1939), contre la Roumanie "paisible", la Roumanie traditionnelle aussi bien que celle

de son temps, qu'il voudrait purifier par le sang afin de lui conférer un destin politique comparable à celui de la France!

Ces attitudes, assez différentes entre elles, sont "éthiques" dans le sens d'opposer "le vrai" au mensonge, le contenu passionnel, vu comme authentique même s'il est iraisonnable, au rationalisme sec des apparences, et surtout l'individuel aux structures collectives, le contenu, informel ou non-figuratif, aux formes (selon eux) vidées de sens, le risque et l'aventure créatrice à la "sagesse" de l'Establishment. Cette révolte vise l'ordre et la stabilité tant culturelle que politique, les institutions donc de n'importe quelle signature. La décomposition du personnage dans les romans de Blecher et de la narration dans les textes d'Urmuz, ou l'imprévisibilité des personnages d'Eliade, se joignent, par leur attitude critique, à la destruction de la représentation figurative dans la peinture de l'avant-garde et au désir forcené d'une autre mentalité dans les essais, politiquement extrémistes, d'Eliade et Cioran. Pour eux tous, vraie, authentique, éthique donc, est cette soif du Différent, opposée à la platitude du Même, insupportablement bourgeois.

Cette attitude tout à fait autre, Eliade en a été conscient. Parlant de ses "hooligans" il les définit en premier lieu par leur passion à discuter des idées, à vivre et même à mourir pour elles (on pourrait se rappeler que dans sa pièce de théâtre, ***Jocul ielelor***, "Le jeu des fées", Camil Petrescu ne définissait pas autrement ses personnages, les intellectuels). Ses hooligans ne sont donc pas des casseurs, éventuellement antisémites. Leur "immoralisme" ne vient pas (tellement) de leurs actions dans la société mais (plutôt) de leur attitudes dans la vie privée et de leurs prises de positions dans les débats. Ils sont des hooligans, en deuxième lieu, par leurs désirs de s'inscrire dans l'histoire et d'y triompher à n'importe quel prix, d'y "donner libre cours à leur esprit créateur" sans les complexes dont avaient souffert leurs prédécesseurs, les intellectuels "voués à l'échec", écrasés par l'histoire dans les romans, par exemple, de Cezar Petrescu: «L'éternelle défaite des "poètes" et la non moins traditionnelle victoire des "politiciens", leitmotiv des romanciers roumains depuis

Vlahuţă jusqu'à Cezar Petrescu, me donnaient la nausée...»[1]. Discutant ***Les Hooligans*** d'un point de vue différent, à savoir du point de vue de son style, Monica Lovinescu[2] souligne la transparence et la simplicité de l'écriture dans ce roman par rapport au style baroque du roman de Mateiu Caragiale. D'autre part, dit-elle, on ne pourrait pas dire que cette spécificité d'Eliade par rapport aux écrivains plus anciens tient d'un "immoralisme" inspiré par Gide; cette influence est d'ailleurs également contestée par Eliade[3]: ses personnages auraient plus de ressemblances, selon lui, avec ceux de la Renaissance italienne. Ce qui me surprend dans cette discussion est l'absence totale des références à Nietzsche. Ni Eliade ni les historiens (littéraires) qui se sont intéressés à cette époque ne saisissent l'importance de cette source pour tous les débats (philosophiques) de l'époque. Or il me semble que c'est justement cette référence qui explique le radicalisme des discussions éthiques chez (les personnages de) Eliade. "Wir, freien Geister", "wir Immoralisten" se révoltent contre toute forme de moralité qui tient de l'utilitarisme, des valeurs chéries par les masses ("die Herde") ou de la "Sklaven-moral": "wir haben eine Kritik der moralische Werte nötig, der Wert dieser Werte ist selbst erst einmal in Frage zu stellen"[4]. Petru Anicet, Alexandru Pleşa et David Dragu vivent douloureusement cette mise en question des valeurs morales demandée par ***Jenseits von Gut und Böse*** (1886). Si Anicet et Pleşa défient toutes les normes c'est qu'ils mettent en question la légitimité même de ces normes. Ce sont des immoralistes dans le sens profond, nietzschéen du mot et leur révolte exprime tant une soif "inhumaine" de liberté que le mépris de toute hypocrisie.

[1] Mircea Eliade, ***Mémoire I. Les promesses de l'équinoxe***, Paris, Gallimard, 1980, p. 420.

[2] ***Unde scurte IV***, ***Est-etice***, Ondes courtes IV, Esth-étiques, Bucarest, Humanitas, 1994, p. 348.

[3] Monica Lovinescu, op. cit., pp. 348–350; Mircea Eliade, op. cit., pp. 419–420. Voir aussi Mircea Eliade, Mémoire II. ***Les moissons du solstice***, Gallimard, 1988, pp. 265–266, où Eliade ironise l'opinion de G. Călinescu sur ses "personnages gidiens".

[4] Friedrich Nietzsche, ***Werke***, Band II, München, Carl Hanser Verlag, 1967, 1981, p.181.

Si pour nous éthique est maintenant l'attitude responsable de l'individu dans une société démocratique, ou (la recherche de) la justice sociale, pour eux éthique était l'émancipation de l'individu vis-à-vis de toutes les conventions et la constitution par conséquent d'un "homme nouveau". David Dragu prenait déjà ses distances, dans ***Les Hooligans***, envers ses deux amis et Eliade soulignera plus tard, en parlant de ses propres choix dans sa vie personnelle, que la limite de cette liberté absolue est la responsabilité[1]. Ceci n'empêche cependant pas Eliade de suivre jusqu'au bout les recherches de ses amis, ou de ses personnages.

Nous savons maintenant qu'il s'agissait d'une utopie et que cette utopie était dangereuse parce qu'elle devait conduire aux pires dictatures de droite, et ensuite de gauche. L'attitude de la jeune génération dans les années trente était cependant différente de la nôtre et, si on veut respecter l'histoire, il faut bien admettre la bonne foi de ce choix politique et moral, même s'il s'est révélé, à la fin, un terrible égarement.

VI. Le révisionnisme et le radicalisme éthique

La première guerre mondiale sépare deux générations et deux mondes politiques et culturels. Emilian, un jeune personnage, communiste, du roman ***Întoarcerea din rai*** (Retour du paradis, 1934), de Mircea Eliade, se plaint du fait que la génération de son père, qui a participé à la grande tuerie de la première guerre mondiale, lui a ravi la foi dans un idéal[2]. Un autre personnage, Eleazar, se situe plutôt à droite, ainsi qu'Alexandru Pleşa, le personnage principal de ***Huliganii***

---

1 ***Les promesses de l'équinoxe***, pp. 418–419.

2 "Da, tata a fost în război, a ucis, asta a făcut el. Şi mi-o spune de doisprezece ani. Au călcat individualismul în picioare, democraţia şi liberul arbitru, toată florăria lor de idealuri. Toate s-au dus, toate le-au anulat prin război. Ne-au furat opiumul, ne-au anulat orice ideal pe care îl puteam găsi în cărţile şi teoriile lor" (Bucarest, Editura Garamond, 1995, p. 117).

(Les Hooligans, 1935), du même auteur, roman qui est la suite de ***Întoarcerea din Rai***. Tiraillés entre la gauche et la droite politiques, ils désirent, tous les deux en fait, un même renouveau moral et spirituel: "– Il n'y a pas de quoi rire, protesta Alexandru [Pleşa]. Nous avons effectivement besoin d'une nouvelle morale. Parce que nous sommes des hommes nouveaux. Bons ou mauvais, je l'ignore et je m'en moque. Mais je sais que nous sommes des hommes nouveaux, fondamentalement différents de ceux qui nous ont précédés"[1]. Pour le renouveau en question ils sont prêts à sacrifier, avec une férocité irresponsable – mais ne s'exprime-t-elle pas ici, justement dans mon choix de mots, la distance irrécupérable entre notre éthique et la leur? – leur famille et leurs maîtresses "bien-aimées". Un autre personnage du roman, l'historien plus âgé Baly, d'origine juive, tire cette sage conclusion: "Pour les jeunes d'aujourd'hui, l'ordre ne représente plus une force. Aucun ordre du monde ne peut plus se maintenir de nos jours. (...) Les grandes énergies se trouvent aujourd'hui hors de l'ordre. Quiconque veut avoir un contact – de quelque nature qu'il soit – avec la force, avec l'énergie, avec le pouvoir, doit s'opposer à l'ordre. C'est ce phénomène social contemporain que je nomme phénomène du désordre nécessaire."[2].

Ces idées n'étaient pas tout à fait nouvelles dans l'oeuvre d'Eliade: il les avait discutés dans les essais groupés sous les titres ***Itinerar spiritual*** et ***Scrisori către un provincial***[3], dès la fin de 1927 et le début de 1928. Or, c'est au début de la même année 1928 que Mihai Ralea réagit vigoureusement, dans plusieurs articles, dont "Misiunea unei generaţii"[4], contre la "barbarie" de la nouvelle

---

1 ***Les Hooligans***, Paris, Editions de l'Herne, 1987, traduit par Alain Paruit, p. 305.

2 ***Les Hooligans***, p. 276.

3 ***Itinéraire spirituel*** et ***Lettres à un ami de la province***, dans "Profetism românesc", vol. 1, Bucarest, Editura Roza vînturilor, 1990.

4 ***La mission d'une génération***, dans "Fenomenul românesc" Bucarest, Editura Albatros, 1997, pp. 114–124. Voir aussi son essai ***Decăderea formelor***, ibidem, pp. 201–205, dans lequel il discute le problème de certaines "formes", qui restent les mêmes dans plusieurs genres de discours, d'une manière comparable à celle que j'adopte dans cet essai

génération. Sans nommer Eliade, il s'en prend au ***Manifestul crinului alb*** (publié au début de 1928 dans la revue "Gândirea") et à quelques articles de P. Marcu-Balş (pseudonyme de Petre Pandrea) qui expriment, il est vrai d'une manière plutôt grossière, certaines idées communes à toute la génération: les reproches, souvent injustes, faites aux parents (la génération qui avait fait la guerre), le besoin de renouveau moral, le retour aux traditions, la revalorisation de la passion et de l'angoisse etc. Dans cet article polémique, Ralea présente sa génération comme dominée par deux idées maîtresses: l'antipositivisme et le respect de l'ordre. Par le premier il entend les doutes sur la croyance dans le progrès infini et dans la capacité illimité de la science à résoudre tous les problèmes, croyance qui a défini, par contre, les générations précédentes, de Maiorescu à Stere, à Ionel Brătianu et à Maniu. Remarquons, en passant, qu'à cette génération plus ancienne appartiennent aussi, entre autres, Hortensia Papadat-Bengescu, Sadoveanu, Eugen Lovinescu, Mateiu Caragiale et Rebreanu, tandis qu'à la génération de Ralea, appartiennent Cezar Petrescu, Camil Petrescu, Blaga, Vianu et Călinescu. Ces écrivains, provenant de deux générations, classés auparavant pêle-mêle sous les rubriques "dorique" et "ionique" du canon littéraire, sont justement les écrivains que j'ai résolu ci-dessus de traiter en bloc sous le qualificatif commun d'"esthétique". N'oublions pas, d'ailleurs, que c'est aussi l'antipositivisme qui définit l'essai de Camil Petrescu sur Proust, mentionné ici auparavant. Si on revient, enfin, à l'essai de Ralea, il faut préciser qu'il oppose la deuxième idée maîtresse de sa génération, celle de l'ordre, justement à l'anarchisme des "jeunes" (Eliade est né en 1907, Petre Pandrea et Mircea Vulcănescu en 1904, Cioran en 1911, Noica et Blecher en 1909), tout en combattant leurs angoisses "importées d'ailleurs", leur mysticisme anti-rationaliste et leur orthodoxie comme sources possibles d'un futur obscurantisme, ou bien leur vitalisme inspiré par Bergson (admiré, toutefois, par Camil Petrescu!) et Nietzsche. Le respect de l'ordre n'est pas synonyme, pour Ralea, de la dictature mais, au contraire, d'une "coopération

pour retrouver des formes, ou des attitudes homologues dans la littérature, l'art et la politique de la période.

démocratique", de la stabilité des institutions, de la solidarité des citoyens autour d'elles et de la défense du peu de civilisation matérielle obtenu en Roumanie par les précurseurs, civilisation dont le peuple a beaucoup plus besoin que du vitalisme des jeunes qui, justement, pourrait la détruire.

Nous voilà donc confrontés au conflit majeur de l'époque, et qui deviendra explosif dans les années suivantes, le conflit entre les valeurs de *l'ordre* établi après la guerre (un ordre conçu par "les vieux", qui ont fait la guerre, mais défendu par la génération intermédiaire de Ralea) et celles de la contestation de cet ordre par la jeune génération (le groupe du "Crinul alb", le "Lis blanc", Eliade et les personnages de ses romans, Blecher et l'avant-garde) qui, dans les yeux des "vieux" (selon Baly, personnage du roman ***Les Hooligans***), contient les forces «d'un "nécessaire désordre"». Ce *désordre* – ainsi défini justement par rapport à l'*ordre* de l'establishment – est vu de différentes manières: il est rejeté par Ralea, accepté comme un mal nécessaire par Baly et prêché par les jeunes, ainsi que Pleşa, personnage du même roman. (Je mélange ici des opinions réelles, celles de Ralea, et fictives, celles de quelques personnages littéraires, en adoptant la perspective de Bachtine sur le roman "polyphonique" – et je crois que ***Les Hooligans*** en est un – où les voix des personnages expriment les discours sociaux réels de l'époque). Il est frappant de voir que ces différentes réactions sont dictées par *le même genre* de raisons – des raisons éthiques – mais que les groupes respectifs considèrent comme "éthiques" des raisons tout à fais différentes et même incompatibles les unes avec les autres. Pour Ralea, il s'agit d'établir une nouvelle "éthique roumaine" fondée sur les valeurs de l'ordre qu'il défend, tandis que pour les jeunes théoriciens méprisés par lui il s'agit, au contraire, de construire une nouvelle éthique et un "homme nouveau" par la déconstruction de l'ordre actuel: le désordre provisoire conduira ensuite à une nouvel ordre, "plus juste". Il faut aussi préciser, que tout en défendant l'ordre démocratique, Ralea ne défend guère celui du parti libéral: il écrit ses articles juste avant la chute du régime libéral – celui-ci sera suivi par un gouvernement national-agrarien à partir de novembre 1928 – et il deviendra le

rédacteur en chef de la revue "Dreptatea", du même parti, dans les années trente (ce qui ne l'empêchera pas, hélas, de devenir le partisan de la dictature royale, après 1938, et de la dictature communiste, après la deuxième guerre mondiale). Tout en étant adversaire du parti libéral, Ralea défend le libéralisme démocratique, dans le sens plus large du mot que je lui donne ici, jusqu'en 1938. Ralea et les jeunes sont donc d'accord sur le fait que l'objet de leur critique – le système libéral de 1927–1928 – doit être changé, mais non pas sur ce qui serait une alternative à celui-ci: le retour à la pureté du système démocratique (Ralea), ou un système tout à fait nouveau. Il est toutefois évident que les deux positions ont quelque chose en commun: une opposition d'un ordre que je nomme ici "éthique" – de nuance, chez Ralea, fondamentale, chez Eliade – à la réalité politique de fait.

On peut se demander s'il est légitime de considérer l'opposition "ordre *versus* désordre" comme homologue à l'opposition "esthétique *versus* éthique". Je voudrais plaider ici pour une telle homologation afin d'éclaircir les termes de la discussion. Ceci faisant, je m'appuie sur quelques textes de Kierkegaard à propos des concepts "esthétique" et "éthique". Citer le philosophe danois dans ce contexte n'est pas si arbitraire qu'il le semble en premier lieu: Eliade situe sous le signe de Kierkegaard une partie de sa jeunesse à Bucarest, dans le premier chapitre de ses ***Mémoires***, ***Mansarda*** (La mansarde), dédié justement aux années 1927–1928[1], aux problèmes de sa génération – telles que je les ai mentionnées ci-dessus – et à sa décision de rompre, à l'instar de son maître danois, une liaison, pour se dédier à sa carrière scientifique. Le drame – s'il y en a eu un, ce dont on peut bien douter – tournait autour du terme "choix". Dans ***Either/or. A Fragment of Life*** (1843)[2], Kierkegaard oppose le mode de vie *esthétique* – caractérisé par la multiplicité des valeurs poursuivies dans la vie, par le refus du choix et, en amour, par la séduction et la jouissance illimitée, genre Don Juan – au mode de vie *éthique*, défini par un

[1] ***Memorii. 1907–1960***, Bucarest, Humanitas, 1991, 1997, pp. 126–147.
[2] Je travaille sur l'édition anglaise de Penguin Books, 1992.

choix fondamental (*either/or*), le sens du devoir et par là – paradoxalement pour nous, non-croyants – par un sens retrouvé de la beauté du monde. "The aesthetic factor in a person is that by which he is immediately what he is; the ethical factor is that by which he becomes what he becomes"[1]. Le choix crée donc la personne, mais non sans traverser un mouvement préalable de désespoir: "This last life-view is despair itself. It is an aesthetic life-view, for the personality remains in its immediacy; it is the last aesthetic life-view, for it has to an extent admitted to itself a consciousness of the nothingness of such a life-view"[2]. Or il me semble que presque tous les personnages d'Eliade, ainsi que lui-même dans ses essais, se débattent exactement dans ce genre de désespoir: Petru Anicet, Alexandru Pleşa, Emilian, sont conscients à la fois de l'inutilité de leur vie esthétique actuelle et de leur incapacité à s'y soustraire; Pavel Anicet paye la faiblesse de ne pas pouvoir se décider entre deux femmes également aimées par le suicide, David Dragu choisit, par désespoir aussi, l'ascétisme. Les personnages de Blecher tournent dans une souffrance sans fin et perdent totalement le sens de la réalité. Ralea, par contre, fait semblant d'accéder spontanément à un point de vue éthique démocratique. Les attitudes tant de Ralea que d'Eliade expriment la primauté de l'éthique par rapport à l'esthétique dans les débats de l'époque, mais elles expriment aussi, à l'intérieur du domaine éthique, un second choix, entre ce que je voudrais nommer le *révisionnisme* (Ralea) et le *radicalisme éthique*, plus proche (mais non identique) de celui de Kierkegaard (Eliade dans ses essais et le personnage David Dragu dans ***Les Hooligans***). La problématique fondamentale n'était donc guère, à la fin des années vingt et dans les années trente, comment trancher telle ou telle querelle entre les groupes esthétiques, mais bien comment dépasser l'esthétique vers l'éthique, et ensuite vers le religieux. Car c'est toujours Kierkegaard qui, dans son essai "The point of view for my work as an author"[3] (1848), souligne que le religieux est la conclusion logique de

1 *op. cit.*, p. 492.
2 *op. cit.*, p. 502.
3 ***A Kierkegaard Anthology***, ed. by R. Bretall, Princeton University Press, 1973, pp. 323–339.

l'éthique, mais que les deux points de vue – l'esthétique et le religieux – restent dans une relation de duplicité permanente, de chute incontrôlable de l'un dans l'autre. Et c'est toujours Eliade qui remarque dans ***Fragments d'un journal***, le 13 avril 1962, à propos de cet essai de Kierkegaard, la susdite duplicité de Kierkegaard "auteur d'oeuvres esthétiques et morales en apparence, mais en réalité auteur exclusivement religieux, mais camouflé, agent double, car c'était pour lui la seule façon de prendre contact avec l'individu, l'homme de la rue". Et Eliade de continuer: "Si j'écrivais un jour une interprétation similaire de mes livres, je pourrais montrer: a) qu'il existe une unité fondamentale de tous mes ouvrages; b) que l'oeuvre scientifique illustre ma conception philosophique..."[1].

VII. Brève conclusion

L'immensité du domaine éthique ainsi conçu devient évidente. Ni le premier ni le deuxième canon discutés plus haut ne peuvent en rendre compte. C'est par contre en écartant ces canons qu'on saisit la richesse des débats culturels en Roumanie à ce moment-là et la contribution décisive du roman à ces débats.

Ce qui reste à faire est l'exploration en profondeur de ce domaine éthique en opposition avec le domaine esthétique précédent. Ces deux attitudes fondamentalement différentes ont conduit aussi à des vues très différentes sur le sujet en philosophie, sur le mode de regarder le monde y compris sa description dans le roman (on en a étudié jusqu'à présent, comme je l'ai remarqué plus haut, seulement les thèmes et les personnages du roman), sur le décor de la vie quotidienne, surtout l'architecture et l'urbanisme, sur la mentalité, sur la découverte du nu dans la peinture et du sexe dans le roman etc. Ce que j'aimerais faire une autre fois ce serait de "lire" les tableaux de Pallady en même temps que ***Le lit de Procuste***, et de regarder l'archi-

1 ***Fragments d'un journal***, vol. I, Gallimard, 1973, p. 400 (***Jurnal***, vol. 1, Bucarest, Humanitas, 1993, p. 432).

tecture de Marcel Iancu par les yeux de Madame T., le fascinant personnage du même roman. Serait-elle possible, une telle lecture? Je ne sais pas, mais le dépassement des canons critiqués ici semble ouvrir, d'un coup, de nouveaux domaines de recherche et, en même temps, créer une autre manière de regarder le monde, la mentalité, le roman et l'art des années vingt et trente.

J'aimerais souligner, à la fin, le danger qui menace ces études futures: la chute *après coup* dans l'ancien esthétisme. Ce qu'il faudrait faire, selon moi, ce serait, au contraire, *protéger la tradition du négatif* dans l'art et dans la mentalité roumaine, et de l'empêcher de basculer dans une nouvelle admiration classicisante pour des esthètes non engagés. Il faudrait, par contre, sauvegarder le domaine de l'éthique, dans le sens du mot défini ici: une éthique purgée de ses connotations et de ses déviations tardives de droite, une *éthique démocratique*, donc, en tant que potentiel critique et volonté de résister à toute tendance de retomber dans les platitudes esthétiques, de geler la mouvance des formes dans un monument vide; une éthique largement ouverte sur le philosophique et qui puisse comprendre en même temps le pragmatisme de Ralea et la ferveur d'Eliade.

J'ai mentionné plus haut le post-modernisme roumain comme une nouvelle étape dans les lettres. Vu de ce point de vue, le modernisme, mais non pas la démocratie libérale, appartient à l'histoire. Ceci reviendrait à constater, dans mes termes, *la fin de l'esthétique et de ses canons*. D'autre part, si le post-modernisme roumain reconnaît ses précurseurs, il le fait seulement par rapport aux écrivains de Târgovişte des années soixante et soixante-dix. Les post-modernes pourraient se demander toutefois si ce que j'ai esquissé ici comme *tradition éthique* – le négatif, la soif d'authenticité, le langage brut, l'individuel non assagi, entre autres – n'était pas une dimension de la culture de l'entre-deux-guerres dans laquelle ils pourraient se reconnaître et se retrouver. On pourrait alors constater, peut-être, que l'éthique, au moins dans le sens que je lui ai donné ici, vit encore dans certains textes qu'on appelle post-modernes, les textes de notre temps.

UNE CULTURE DE L'INTERSTICE:

La littérature roumaine d'après-guerre*

Préambule

L'habituelle approche historique de la littérature roumaine me semble, ce mois de novembre 1989, d'un coup, impossible**. La seule question qui se pose, obsédante, est pourquoi dans cette Europe de l'Est où tout bouge la Roumanie reste immobile. Si je relis les textes littéraires, je le fais dans l'espoir d'y trouver une réponse. La littérature, je sais, ne peut pas répondre à une telle question mais son silence est significatif: il indique les lieux où l'on ne s'entend plus l'un l'autre, la chute du dialogue, les mots déformés.

Il faudrait se demander, dans ce pays malheureux où quarante-cinq ans après la guerre, la misère est la même, et la peur beaucoup plus profonde qu'en 1944, non pas tellement quel a été le développement de la Roumanie, mais pourquoi elle connaît une telle involution. Il faudrait demander aux écrivains roumains non pas sur quels sujets, et comment, ils écrivent mais pourquoi ils se laissent

* Article publié dans "Les Temps modernes", Paris, no. 522, janvier 1990, pp. 136 – 158.

** Ce texte a été écrit avant les événements tragiques de Timişoara.

tomber dans les mêmes pièges. Y a-t-il des différences d'une époque à l'autre? Sans doute, mais on joue les mêmes rôles. Et pour souligner la destruction la plus grave du pays que le régime Ceauşescu est en train de réaliser, sa dé-modernisation, je nommerai ces rôles comme au Moyen Âge, et sans trop insister sur les noms propres illustratifs.

La bride

Une littérature contrôlée par le pouvoir montre la poigne du contrôleur mais aussi ce qui lui échappe: l'ambiguïté du texte, le non-dit et surtout l'indicible. Tout régime dictatorial se trouve aux prises avec la mouvance des textes qu'il n'arrive pas à maîtriser, mais seulement à endiguer. La liberté refusée aux mots se réfugie dans l'interstice. C'est ici qu'on suggère le non-dit et que se jouent le drame et la comédie du langage, les révoltes et les complicités sado-masochistes entre bons entendeurs de tous côtés, écrivains, censeurs et lecteurs, c'est ici l'espace du petit courage, de l'allusion, que beaucoup arrivent à confondre avec le grand courage du geste et du mot juste, jusqu'à renoncer à celui-ci à force de pratiquer l'autre. Le prix de cette dextérité est le consensus sur l'inutilité de l'action; la mouvance du texte légitime, l'immobilisme social, les subtilités scolastiques prennent la place du jeu politique et de ce malentendu naît l'art étrangement épanoui d'un pays qui semble avoir oublié la révolte pour l'infinie richesse du clin d'oeil: la Roumanie.

La littérature en tant qu'institution était, et elle l'est encore en pays communiste "classique", un jeu à trois: l'écrivain, le lecteur et le censeur. Tant qu'il n'y a pas un mouvement révolutionnaire réel, issu de la société civile, tel qu'il se développe maintenant à l'Est, la somme de ce jeu à trois est nulle: tout avantage gagné par l'un d'entre eux se traduit dans les pertes des autres, mais l'ensemble reste inchangé. Le saut intempestif d'un partenaire nuit au groupe: il s'agit d'aller au trot, tous ensemble, en dépit du désir secret de galop dont

chacun est agité. Pour empêcher le galop on emploie la bride; ils y sont tous attachés, bête et cavalier à tour de rôle.

Il y a eu après la guerre plusieurs périodes en Roumanie, qui se distinguent entre elles par ce que chaque partenaire pourrait nommer, de son propre point de vue, la longueur de la bride; les autorités la serraient ou la lâchaient selon leur intérêt ou selon la force que l'écrivain et/ou le lecteur mettait à la tirer de son côté. Ce jeu à trois présuppose évidemment un certain partnership. Il n'a pas existé en Roumanie de tout temps. Le stalinisme des années '50 par exemple ne le connaissait guère, il y avait à l'époque un galop libre des autorités qui maniaient, à part la bride, aussi le fouet. Les écrivains, de leur côté, ont presque atteint le galop libre à la fin des années '60 mais en 1971 – l'année de la mini-révolution culturelle de Ceauşescu – les autorités serrent brusquement la bride – tout le monde doit revenir au trot – et elles feront la même chose chaque fois que les écrivains tireront trop de leur côté. Le dernier congrès de l'Union des Écrivains en 1981, assez orageux, a été suivi par la nomination d'un président qui n'avait pas été proposé par les écrivains, et celui-ci, D.R. Popescu, n'a pas hésité à empoigner la bride contre laquelle il avait protesté lui-même auparavant. L'Union des Écrivains a ensuite été pratiquement supprimée et les revues et maisons d'éditions ont perdu leur dernier reste d'autonomie.

Et le lecteur? Il a, en apparence, la vie facile: il achète les bons livres et ignore les autres. En fait son rôle est beaucoup plus important. Toute la stratégie que l'écrivain emploie pour écrire son livre, et le censeur pour le contrôler, repose sur la complicité du lecteur; aucun régime, sauf le parfait stalinisme des années '50, ne peut s'en passer. En deuxième lieu, le lecteur agit directement sur la littérature en tant que critique littéraire. Il faudrait écrire un grand chapitre – je ne peux ici que l'esquisser – sur le rôle très important qu'a joué la critique littéraire en Roumanie en freinant à grands coups de bride par son esthétisme militant – le galop du censeur. La qualité esthétique des livres, réelle ou amplifiée par complicité, a été tout le temps défendue comme étant constitutive de la littérature, mais en fait la critique traduisait maintes fois en code esthétique ce qu'elle ne pouvait formuler en code politique.

L'esthétisme a sauvé la littérature, tout en dépolitisant la culture et la société roumaine, et en "mandarinisant" ses écrivains qui ont obtenu le

droit de se retirer pour écrire dans leur ghetto – l'île des bienheureux – où ils traduisent en fiction les luttes qu'ils ne peuvent pas, ou qu'ils n'osent pas, porter, là-bas, sur la terre ferme où l'on se meurt du désespoir d'être trahi par les élites et oublié par les Dieux.

Le lecteur est important, en troisième lieu, comme représentant d'un espace de liberté irréductible: la vie privée. On peut obliger le citoyen à applaudir ses maîtres mais non pas à jouir des livres qui leur déplaisent. La lecture reste un fait privé. D'où l'immense effort du stalinisme dans les années '50 aussi bien que du néostalinisme actuel *à réduire* l'espace privé de l'individu et même à l'intégrer dans la vie publique. Les mesures les plus aberrantes des autorités roumaines pendant les années '80 semblent obéir à une telle logique: le contrôle du nombre des enfants d'une famille: la socialisation du sexe; la réduction à trois heures par jour du programme de télévision dédié presque intégralement au Grand Maître: la socialisation de l'amusement; les moyens immenses accordés au festival propagandistique "Cîntarea României" (Le chant de la Roumanie) aux dépens des tirages d'oeuvres littéraires de valeur: la socialisation de la consommation de l'art, etc. Face à cette offensive de l'État contre la société celle-ci peut concevoir deux stratégies de défense: soit elle met sur pied sa propre organisation, en marge et contre les mécanismes étatiques, soit elle privatise la plupart des activités. Face à un immense appareil de répression, la société roumaine s'est trouvée dans l'impossibilité de s'organiser en tant que société civile. Elle a dû choisir, pour son grand malheur, la deuxième stratégie: la privatisation. Pas de solidarité syndicale mais de l'entraide au sein de la famille et des amis, aucune gaieté dans la rue mais la fête et l'hospitalité à la maison, pas d'action de protestation mais le retrait dans l'allusion et l'humour, dans l'érotisme et dans la consommation et la production de culture. La privatisation de la lecture – la chasse aux livres nouveaux, la lecture passionnée des livres empruntés correspond à la mandarinisation de l'écriture qui absorbe *rapidement* les techniques occidentales, l'érudition et l'étendue des connaissances; les deux vont dans le sens d'une restriction de la vie sociale.

On peut se demander si le résultat général n'est point l'apparition d'un *Nouveau Moyen Âge:* une culture extrêmement raffinée dans les espaces réservés – la bibliothèque privée et la discussion chez soi avec

les amis prennent la relève des cloîtres d'antan – face à l'involution de la population qui, soumise au lavage de cerveau et au manque d'information, perd ses valeurs traditionnelles sans s'accrocher pour autant aux valeurs d'une propagande officielle aussi bête que dépourvue du sens de la réalité. La société roumaine dépérit mais sa culture – une nouvelle culture de moines – est florissante, voilà un paradoxe qu'a connu aussi la Russie après la révolution, ou l'Allemagne au temps d'Hitler. Le discours officiel est rejeté mais on ne lui oppose pas un *autre* discours politique, non, on rejette en même temps le politique comme tel pour lui opposer une brillante oralité non engagée – *verba volant* – l'érudition stérile, le culte de la beauté et l'humanisme – le passé au lieu du présent mais aussi et surtout l'éternité au lieu de l'histoire – la marginalisation orgueilleuse, l'exil intérieur et extérieur, l'*exilliteratur* proprement dite.

Il faudrait étudier toutes ces variétés d'une nouvelle culture du cloître comme autant de métaphores des tabous politiques et d'une société cloisonnée. Face au discours stalinien ou néostalinien des scribes officiels, eux aussi racolées parmi les écrivains – D.R. Popescu n'en est pas le seul exemple – l'écrivain roumain se retire dans les années '50 aussi bien que dans les années '80 (je reviendrai sur les différences entre les deux périodes) dans les affres du métier pour sauver non pas la société mais la culture. L'écrivain reprend la tradition des anciens moines dans les conditions nouvelles d'un nécessaire *marchandage* avec le pouvoir: celui-ci a besoin de l'écrivain pour sa propagande, l'écrivain ne peut pas ignorer, le monopole du Pouvoir sur les médias. L'écrivain doit choisir donc entre la notoriété officielle du scribe, qui, par là, participe au pouvoir mais perd le contact avec le public, et la gloire du moine savant, admiré dans le cloître et dans les environs par les fidèles et les connaisseurs, mais marginalisé dans la société et surveillé par la police du Roi. La plupart des écrivains refusent ces extrêmes; ils essayent de marchander avec le Pouvoir et de ce commerce naît *la culture de l'interstice*, une culture métaphorique, équidistante du discours officiel et de la dissidence.

Les scribes, les moines – et parmi ceux-ci les ermites, les hérétiques et les proscrits – et les marchands, tels sont les rôles de l'écrivain roumain après 1944.

Les scribes

Le réalisme socialiste a été importé d'Union soviétique, après la guerre, en même temps que les nouvelles institutions politiques et économiques. Le modèle jdanovien dans la culture était parfaitement isomorphe au modèle stalinien en économie et politique. Les indications fondamentales provenaient des articles de Lénine, entre autres celui sur l'organisation du parti et la littérature (1905). La culture, la littérature perdaient l'autonomie gagnée dans la société bourgeoise moderne et redevenaient dépendantes du Prince, ainsi que dans l'ancien régime. Le Prince s'appelait maintenant le parti communiste et l'artiste devait populariser et défendre son programme d'action auprès du peuple. Le texte littéraire devait abandonner son but esthétique et s'identifier à l'affiche électorale, l'institution littéraire devenait aussi hiérarchisée et monolithique que l'institution politique.

Centralisme "démocratique" dans le Parti? Aucune raison pour le refuser en littérature: les décisions sont prises en haut, les écrivains les exécutent avec la même ardeur – rapportée et contrôlée – que les travailleurs mettent à ériger de nouvelles usines et les paysans à labourer leurs anciens champs, devenus maintenant propriété d'État. La qualité? On s'en fout, il suffit que romans et usines soient là, il suffit que tous ces travailleurs suivent les indications du Parti. *Perpetuum mobile:* la construction du demain ne finit jamais, demain n'existe pas, il n'y a qu'un lendemain toujours remis.

(Est-ce que j'écris, ici et maintenant, sur les années '50? Mon texte glisse sans que je m'en aperçoive sur la glace d'un temps politiquement immobile, il renvoie au présent, à cette fin des années 80 kidnappée par Ceaușescu, à ce néostalinisme qui jamais ne finit tandis que d'autres – les mêmes – superbes fleurs s'épanouissent dans l'interstice...).

Les scribes ont produit le réalisme socialiste dans les années 50 et produisent maintenant l'hagiographie officielle: les ballades de la Révolution et, respectivement, les chroniques de la Cour avec le Roi et la Reine en vedette, entourés par le bon peuple travailleur, sobre et

heureux. Les scribes exécutent dans les deux cas la commande du patron, mais ils écrivent selon les lois de deux genres différents et qui correspondent aux goûts de deux patrons différents: la Révolution, après la guerre, et la Royauté, dans les années '70 et '80.

Celle-ci, à la différence de celle-là, n'exalte plus l'héroïsme mais les accomplissements merveilleux d'une "société socialiste multilatéralement développée" qui a éliminé l'exploitation de l'homme par l'homme et qui, dirigée par le Roi-guide, s'achemine vers l'Âge d'Or du communisme. Ces deux catégories de textes sont également pré-modernes. Dans les deux cas, le mythique rejoint le kitsch (Eco), ou plutôt un gigantesque pseudo-kitsch car il en a la trivialité, les clichés, le naïf *wishful thinking* sur la société, mais il lui manque le côté amusement, assurant la détente du lecteur et sa réconciliation avec la société.

Cette production est doublement nuisible: en tant que lavage de cerveau et en tant que signe archaïsant, poussant le lecteur vers une attitude ritualiste, pré-critique. Les scribes dé-modernisent la littérature et c'est pourquoi ils s'opposent aussi à tout modernisme des moines ou des marchands.

Les actants du récit mythique sont toujours en place mais ils remplissent des rôles différents. Chaque fois, l'émetteur est le Parti et le destinataire est le peuple qui va bientôt jouir du don extraordinaire que le premier lui fait, le communisme. Par contre, le héros, celui qui affronte les périls et sort vainqueur de toutes les épreuves pour être sacré à la fin, eh bien le héros est différent dans les récits de la Révolution et dans ceux de la Royauté, comme le sont aussi ses adjuvants et ses ennemis.

Les romans réalistes socialistes des années '50 racontaient la révolution par des récits à deux termes: le nouveau monde versus l'Ancien Régime, le héros et l'anti-héros, le communiste et le koulak. Le deuxième perd devant le premier, le peuple hésite, applaudit ensuite, mais pour le reste on ne lui demande guère son opinion sur ce transfert du pouvoir.

Un jeune communiste reçoit la tâche de changer le village traditionnel où règnent encore les koulaks d'avant-guerre. (Qui a écrit un tel récit? Peu importe, les auteurs réalistes socialistes sont depuis

longtemps oubliés, ils n'ont été jamais republiés et les seuls dont on se souvient encore sont ceux qui entre-temps ont émigré, comme Petru Dumitriu, ou qui se sont convertis à la dissidence, comme Dan Deşliu!)

Ce jeune homme est comparable à un héros de western dans un village terrorisé par la bande du boss local. Notre héros ne sait pas tirer au pistolet et ce ne sont pas *the magnificent seven* qui sauvent le village mais la cellule communiste locale. Le héros dans le Far East a les mêmes ambitions de fonder un ordre nouveau que dans le Far West; il n'y a que l'idéologie légitimante de cet ordre qui est différente: le communisme, la propriété collective, la primauté du groupe sur l'individu et du Parti sur la société, à la place du culte de l'individu, de la libre entreprise et de la démocratie dans la société.

En dépit de son idéologie "moderne", le récit réaliste socialiste puise ses racines dans le conte fantastique et dans les vies des Saints. Le communisme triomphe, tout comme dans ces récits, "de soi", par l'inexorabilité des lois de l'histoire humaine ou divine. Une théorie du typique explique ce triomphe invraisemblable: est typique dans la réalité tout fait ou toute situation qui illustre la marche en avant de l'histoire vers l'Âge d'Or communiste, même si le fait en question est pour le moment marginal dans la réalité (on s'aperçoit aisément des origines hégéliennes de cette doctrine matérialiste-léniniste de l'histoire). Cette évolution de l'histoire ne fait aucun doute. Le savoir du marxiste *sur* l'histoire est aussi absolu que le déterminisme *dans* l'histoire: le politicien maîtrise par conséquent l'histoire aussi parfaitement que l'écrivain maîtrise son récit sur l'histoire. Leur infaillibilité tient du système. Tout en haut de l'échelle politique, le secrétaire général incarne le savoir absolu de l'Église et le pouvoir absolu du Roi: le communisme intégral est un néo-féodalisme, une nouvelle monarchie absolue.

L'hagiographie contemporaine continue structurellement la ballade héroïque mais la modifie thématiquement et remplace le typique par l'Unique. Il n'y a plus de héros anonyme peinant laborieusement pour le triomphe du Parti ni d'épreuves auxquelles il est soumis mais seulement l'apothéose finale qui rend superflu le récit des épreuves du passé. Le Roi remplace l'activiste, le présent est vu

comme la fin du temps historique. Le Grand Récit de la victoire s'écrit dans la perspective du présent éternel, le passé n'en est que l'illustration. Le Roi actuel devient la mesure des rois anciens. Il brille comme une promesse de bonheur à travers leurs figures ternes et naïves, prophètes médiocres d'un miracle maintenant accompli.

Ballade ou hagiographie, ces genres ont une chose en commun: l'oubli du peuple, cette figure collective, indéterminée de l'arrière-plan, en fait inutile. Le principe du Bien se passe, en fin de compte, du peuple auquel il veut assurer le bonheur. Les scribes du festival *Cîntarea României*, longuement inspirés par Adrian Păunescu, l'équipe de *Săptămîna* et d'Eugen Barbu, d'autres opportunistes chantent le Roi et la Reine sans peur du ridicule et dans l'espoir de participer à leur pouvoir.

Digression sur le sacerdoce

On ne saura probablement jamais si on a vécu dans les années '60 un "printemps de Bucarest", comme on le croyait à l'époque, ou seulement un dégel de dix ans suivi d'un nouveau gel en 1971, qui dure encore; c'est l'idée qu'on s'en fait maintenant. Cette incertitude d'évaluation vise l'ensemble politique du pays mais aussi le rôle des écrivains à l'époque. Les deux sont également importants pour comprendre la situation actuelle en Roumanie.

A la fin des années '50 l'opposition contre Gheorghiu-Dej était aussi réduite qu'elle l'est maintenant contre Ceauşescu. Malgré quelques déclarations isolées de M. Constantinescu et d'écrivains comme Jar, la déstalinisation par Khrouchtchev avait aussi peu effrité la solidarité de l'élite politique roumaine autour de Dej, que les réformes de Gorbatchev déstabilisent maintenant la clientèle de Ceauşescu, en dépit des nombreux appels des dissidents partout dans le pays, y compris dans le Parti. Le parallélisme ne va cependant pas plus loin: Dej a su rallier réellement le Parti et l'intelligentsia autour de lui en faisant appel à leur patriotisme anti-russe et en s'appuyant sur une (timide) démocratisation et sur l'ouverture à l'Ouest, tandis

que Ceauşescu montre de grossiers simulacres du patriotisme tout en niant vigoureusement les autres deux principes politiques.

La solidarité politique autour de Dej s'explique par la situation de la Roumanie dans le camp socialiste. Vu l'isolement actuel de Ceauşescu au milieu des réformateurs est européens, pour cause *d'extrême stalinisme,* il est presque impossible de croire qu'il y a vingt ans Dej, et plus tard Ceauşescu lui-même, étaient isolés à cause de leurs *tendances réformistes* qui conduisirent celui-ci en 1968 à la solidarité avec Dubcek. C'est pourtant vrai. Quelques années après la défaite des révolutions hongroise et polonaise de 1956, et dans le contexte de l'appui unanime est-européen à l'Union soviétique contre la Chine, les Roumains furent les seuls à s'opposer à la première sans pour autant s'allier à la seconde.

Devant la pression soviétique – en 1960 pour l'intégration dans le COMECON, en 1964 pour renoncer à la "déclaration d'indépendance", en 1968 pour appuyer l'invasion de la Tchécoslovaquie – l'élite roumaine a eu sans doute la conviction que l'heure n'était pas aux nuances et que toute radicalisation interne pouvait faciliter l'intervention externe. Cette peur pour la nation a freiné la recherche des alternatives politiques internes, les ressentiments contre les Russes ne se sont pas développés dans une révolte anti-soviétique, ni le nationalisme dans un anti-marxisme. La solidarité nationale a pris le dessus sur la critique sociale et a empêché *la polarisation des* attitudes et la cristallisation des projets de réforme; on n'a pas vu surgir, dans la société civile, de nouveaux centres de pouvoir indépendants des autorités, et aucune critique des fondements du système n'a été faite. Le mythe des années 60 ce sont *les retrouvailles:* parti et société, présent et avant-guerre, génération ancienne mise en prison par les staliniens et génération nouvelle post-stalinienne, les purs de tous les coins contre les maculés de toutes les souillures. Ces retrouvailles ont dirigé le mécontentement non pas contre le système mais contre les personnes, les puissants d'hier, devenus maintenant les boucs émissaires nécessaires à la refonte du groupe. C'est ainsi que les plus radicaux parmi ceux qui demandaient des réformes profondes, en premier lieu des écrivains, se sont laissé manipuler, ou ont été contraints par la situation d'accepter le rôle de médiateurs entre

Pouvoir et Peuple au lieu de continuer à tenir leur premier rôle, celui d'avant-garde politique. Le danger extérieur – au début réel, ensuite habilement exploité par le clan de Ceauşescu afin de s'approprier le pouvoir absolu – a créé un dilemme inattendu: ou bien serrer les rangs autour du Parti pour défendre les réformes déjà acquises, ou bien radicaliser le mouvement protestataire et courir le risque de tout perdre. L'intelligentsia a choisi la première stratégie. On a cru – nous, moi-même j'ai cru – être sages sans se rendre compte, à l'époque, combien cette sagesse était illusoire, venue peut-être d'un fonds ancestral roumain de modération: c'est exactement la modération qui a perdu le mouvement réformiste, dans le Parti et dans la société. La purge profonde des cadres anciens a été ajournée, la réforme des institutions est restée de façade. La déstalinisation n'a pas eu lieu, la libéralisation s'est vue dégradée en rhétorique verbale et a conduit seulement à la rocade des groupes de l'avant-scène et de l'arrière-plan: un changement des directeurs des revues littéraires, des maisons d'édition, des comités d'unions artistiques, etc. Une nouvelle élite, en effet plus progressiste que l'ancienne, a pris en charge les institutions mais les a laissées inchangées. Après 1971, l'année ou la restalinisation a commencé, la nouvelle élite et les intransigeants de l'ancienne opposition ont du se contenter de la défensive acharnée jusqu'à 1974 – l'année de la prise du pouvoir absolu par le président Ceauşescu – essoufflée ensuite. Devant l'obsédant dilemme, vieux d'un siècle – la survivance du pays, c'est-à-dire de l'État, ou la sauvegarde des institutions démocratiques – les élites politiques et culturelles roumaines ont choisi, encore une fois, le premier terme: espérant sauver le pays (mais était-il, en 1968, réellement aussi menacé par l'invasion soviétique que la Tchécoslovaquie? Nous ne le saurons probablement jamais), elles ont renoncé à la démocratie.

Mais, d'autre part, la défaite de Dubcek ne signifiait-elle pas l'impossibilité d'une restructuration fondamentale de la société à ce moment-là? Les Roumains n'ont-ils pas eu raison d'observer la modération, vu la catastrophe du pays voisin? Je sais qu'à ce moment-là on pouvait difficilement opter pour le terme radical du dilemme déjà mentionné, et pourtant, je pense maintenant, vingt et un ans après 1968 et au moment où Prague *renaît* de la défaite de son radicalisme

et où Bucarest *sombre* dans le désespoir d'une modération ininterrompue, oui, je pense maintenant, durant ces journées nordiques claires et glacées et combien éloignées du brûlant août 1968 à Bucarest, qu'on s'est alors trompé, que nous, que moi, je me suis profondément trompé dans notre – mon esprit de modération et dans toute cette culture de marchandage et dans cet espoir fou de susurrer la vérité et de la faire durer dans l'interstice. Oui, il fallait rester là et lutter et apprendre à apprécier l'entêtement "nordiste" au-dessus de notre souplesse "sudiste" et oser proclamer cette vérité des proscrits: *la démocratie est plus importante que la patrie* car une patrie totalitaire n'en est pas une et ne conduit qu'à l'exil, l'exil dans lequel nous nous sommes tous engouffrés, ici et là. Oui, il fallait le dire, il fallait le faire. Mais nous, mais moi, je ne l'ai pas dit, ni fait.

(On peut rêver d'une situation alternative: la littérature roumaine acceptant sa perte, sa mort publique, afin de renaître librement dans la clandestinité, les écrivains perdant leur situation pour sauver leur âme, rejetant la bride pour établir un rapport nouveau, à travers le samizdat; avec le lecteur, sans censeur et sans l'exil à l'Ouest. Havel, au lieu de Kundera).

Reprenons. Je vois donc dans cette modération la racine d'un défaitisme général dans les décennies suivantes mais je veux bien préciser que cette critique ne vise pas nécessairement le fait que l'élite roumaine s'est trompée sur Ceauşescu et qu'elle n'a pas réussi à bloquer sa prise du pouvoir – qui l'aurait pu faire à ce moment? – mais le fait qu'elle n'a pas mis sur pied une *opposition permanente* – disons une Charte '77 roumaine – nécessaire justement à *cause* de la victoire de Ceauşescu. Autre précision: les changements démocratiques à l'Est ont eu, et pour le moment ont encore, l'étendue et la profondeur tolérées par l'Union soviétique; c'est elle qui permet en 1989 à Berlin, Budapest et Prague ce qu'elle a interdit dans les mêmes villes respectivement en 1952, 1956 et en 1968, en dépit des mouvements populaires à l'époque au moins aussi puissants qu'ils le sont maintenant! Ceauşescu a refusé ce contrôle en 1968 et le refuse en 1989. L'ironie du sort fait que le même geste a maintenant une valeur

politique et morale contraire et qu'en le répétant Ceauşescu brise l'idéal proclamé par lui-même en 1968 et qu'il détruit en même temps son pays.

Or l'opposition roumaine permanente à laquelle je pense, d'une manière volontairement spéculative, aurait dû rester intransigeante, même dans la clandestinité, et demander avec entêtement le respect par les autorités des normes qu'elles ont établies elles-mêmes avant 1968. Cette opposition aurait dû refuser tout marchandage et garder en même temps l'esprit de corps, résister donc aussi à la tentation de sauver son âme en ermite. Autrement dit, cette opposition aurait dû imposer après 1968 la légalité dont elle avait joui avant et refuser tout compromis au nom de "la patrie en danger". Il n'est pas impossible qu'une telle opposition ait pu au moins freiner la personnalisation du Pouvoir par Ceauşescu et, qui sait, empêcher l'isolement du pays à ce moment. Oui, une telle évolution alternative n'aurait pas été totalement impossible si l'élite politique et culturelle et surtout les écrivains avaient su refuser en 1968 la tentation nationaliste et le rôle sacerdotal de médiateurs entre Pouvoir et Peuple. Car au fond c'est *la tentation romantique du sacerdoce, du troisième pouvoir*, différent tant de l'État que de la Société, mais pouvant servir de médiateur entre les deux, qui a perdu l'intelligentsia roumaine. Elle a voulu continuer à jouer son rôle traditionnel en Roumanie, y compris dans les années '50 et '60.

Or l'heure était, en 1968, à l'action et à l'union avec les autres couches sociales réformistes, hors tout sacerdoce. En hésitant à jouer la carte radicale en 1968, l'intelligentsia roumaine a construit *l'alibi culturel* dont elle se réclame aussi aujourd'hui: sa tâche est de sauver la culture et non pas la société. Si l'intelligentsia ne descend pas en 1989 dans les rues de Bucarest comme elle le fait à Prague et à Berlin, c'est parce qu'elle n'a pas réussi encore à se dégager *du complexe sacerdotal* dont elle souffre depuis des décennies.

Il faut cependant bien préciser qu'après 1971 beaucoup d'écrivains ont continué à résister à la restalinisation. Certains l'ont fait à l'étranger, comme Dumitru Tsepeneag et Nicolae Breban – qui plus tard a modifié sa position – d'autres l'ont fait en Roumanie: de jeunes insurgés des années '60 à côté d'anciens staliniens Eugen Jebeleanu,

Dan Deşliu, convertis entre-temps au libéralisme et qui refusaient un deuxième stalinisme et luttaient pour la sauvegarde du statu quo. Devant l'échec de cette stratégie, l'unité des écrivains s'est effritée rapidement. Ils ont repris les rôles traditionnels. Les "moines" réintègrent les caves du désert néo-stalinien – Ştefan Bănulescu, par exemple, donne sa démission de la revue "Luceafărul" et se retire, ainsi que Leonid Dimov et beaucoup d'autres, dans la solitude – acceptant le rôle de proscrit – Tsepeneag est banni à Paris, d'autres, un vrai exode, choisiront eux-mêmes l'exil dans les années '70 et '80 – ou bien le rôle d'hérétique dans leur pays, comme Paul Goma et tous les dissidents ensuite (avant que certains d'entre eux quittent le pays) de Dorin Tudoran à Mircea Dinescu, Dan Petrescu etc.

Les autres écrivains choisissent le rôle de marchands.

Les moines

Regardons maintenant de plus près la signification de deux autres rôles de l'écrivain roumain. Tant "le moine" que "le marchand" essaient de réussir une médiation entre le Pouvoir et la Société, le premier en esprit, l'autre dans la pratique. Les moines agissent du haut de leur supériorité spirituelle, ils sont les officiants ayant seuls l'accès au temple où sont déposées les valeurs éternelles de la nation. Les moines offrent leur médiation mais ne l'imposent pas, le contrat reste l'apanage des marchands. Les moines sont d'habitude des idéalistes isolés, amoureux de leur travail: des ermites. Mais certains surgissent de leur solitude comme des prophètes, ou sont rejetés de leurs cloîtres, comme des hérétiques, et dénoncent les crimes du Pouvoir contre leurs valeurs éternelles. Ces insurgés s'adressent au peuple et vitupèrent les maîtres mais ne passent pas à l'action; les hérétiques ne quittent pas l'Ordre. S'ils le font, ils deviennent des proscrits, ils se mêlent au peuple et combattent la police du Roi. Les moines deviennent parfois des Croisés.

Dans la Roumanie d'aujourd'hui l'ermite devient le spécialiste, l'écrivain esthète, l'hérétique est le dissident et le proscrit l'opposant.

Tous les trois doivent être distingués des "marchands". Les écrivains sont devenus des "moines" en refusant d'être scribes, en luttant donc contre "la tentation du scribe" en eux-mêmes. S'il existe encore une littérature roumaine, c'est parce qu'une bonne partie des écrivains ont su saboter dans *le texte* les schémas des scribes; si la société roumaine se meurt, c'est que ces écrivains n'ont pas su déjouer le pouvoir des scribes *dans les institutions,* leur mainmise sur la société. L'ambiguïté de la situation se retrouve dans le texte littéraire; les draps des riches vêtements sacerdotaux cachent mal la morsure du Malin, le voisin quotidien des moines. Le refus d'être scribe équivalait dans les années 50 à rester en dehors de l'institution littéraire. On écrivait pour soi, on ne publiait rien: le véritable ermite, c'était le refus absolu du monde. La libéralisation des années '60 permet "la privatisation" de la poésie – la génération nouvelle plonge en soi-même et dans la magie des mots comme pour marquer, avec Nichita Stănescu, Leonid Dimov et d'autres, sa liberté par rapport au stalinisme – mais aussi les tentatives dans le domaine de la prose. Le groupe "onirique" était à l'époque le plus intéressant et le plus paradoxal: ces écrivains, et surtout Dumitru Tsepeneag, écrivaient une prose totalement dépourvue de suggestions politiques et qui devait suivre la logique du rêve au lieu de l'éveil, mais il était en même temps dans la vie publique extrêmement engagé, un des chefs de file de la contestation. Sorin Titel, les écrivains de Târgovişte ainsi que Mircea Horia Simionescu et Radu Petrescu, publient vers 1970 mais ne seront acceptés comme une source d'inspiration pour la nouvelle génération que dix ans plus tard.

Dans les dernières décennies les moines, les ermites sont marginalisés mais non pas interdits: leur culture esthétique, érudite et ésotérique semble acceptable pour le pouvoir en tant qu'alternative à la culture des proscrits, à la dissidence. Le spécialiste, l'écrivain esthète aime son métier et respecte son éthique professionnelle par-dessus son intérêt personnel – autrement il serait un scribe – et par-dessus sa responsabilité socio-politique – autrement il serait un dissident ou un opposant. Il n'est pas disposé à négocier avec les autorités pour défendre son travail – autrement il serait un marchand – il est plutôt neutre, il respecte les autorités avec l'espoir de se voir respecté par elles. Isolé dans son cabinet de travail, comme l'ermite

dans sa cave, il se consacre à son travail en ignorant la cité et d'ailleurs il est souvent animé par l'espoir fou que c'est par son travail minutieux qu'il va sauver la cité, cette pourriture des scribes et des marchands et des révoltés aveuglés par l'histoire jusqu'à oublier l'éternité. Si besoin est, le spécialiste se défend contre les autorités, les critiques même, mais seulement du point de vue professionnel, sans atteindre à la structure politique du système; il agit donc dans le système et espère l'améliorer sans être puni par la loi. Si le spécialiste passe à la critique politique, il devient un dissident, il agit hors et contre le système et tombe sous les rigueurs de la loi.

Le dissident renverse ces priorités: pour lui, la responsabilité sociale est plus importante que la professionnelle, et en fait il sacrifie celle-ci afin de défendre celle-là.

L'opposant, quant à lui, ne se contente pas de la critique individuelle plus ou moins théorique mais il passe à l'organisation d'un groupe et à l'action.

Dans la pratique, les intellectuels et les écrivains changent de rôle selon les circonstances. Il faut dire cependant qu'ils choisissent normalement, et en grande majorité, le rôle du spécialiste. Ils font leur devoir, écrivent leurs livres et assurent ainsi ce qu'il faudrait nommer *le miracle culturel* roumain, la performance culturelle obtenue *malgré* la misère, la dictature et la peur. Beaucoup d'observateurs et de journalistes occidentaux parlent à juste titre des destructions culturelles en Roumanie: les monuments historiques à Bucarest, beaucoup d'autres dans le pays, les villages rasés, la culture des minorités ignorée sinon annihilée, la culture des Roumains déformée, pervertie sinon anéantie. Mais il y a aussi *le reste:* les monastères et les musées bien entretenus, les cours donnés à l'Université dans le froid et dans le noir et souvent selon des exemplaires uniques des livres occidentaux que l'on s'arrache, les oeuvres d'érudition, la littérature d'une grande qualité et ainsi de suite. Tout ceci est la production des "spécialistes" (et des "marchands"; j'y reviens) et c'est grâce à leur fanatisme professionnel que la culture a été sauvée en Roumanie, qu'elle a pu se reproduire et se renouveler, qu'elle s'est avérée en fait dans ces aspects non politiques plus forte que la politique.

Qui sont-ils? Difficile de faire la liste – le lecteur ne sera d'ailleurs pas toujours en état de la vérifier ou de la suivre en détail – mais ils sont la majorité des poètes offerts en traduction[1]. En prose, la majorité des écrivains de la génération '80: Gheorghe Crăciun, Ştefan Agopian, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu et Ioan Groşan[2], mais non pas tellement "le marchand" Mircea Nedelciu, toute la brillante critique littéraire de Nicolae Manolescu, Mircea Martin, Mihai Zamfir à Marian Papahagi, Livius Ciocârlie, Ioan Holban et surtout les essayistes et les philosophes groupés autour de Constantin Noica, ainsi que Gabriel Liiceanu et Andrei Pleşu.

Les quelques dissidents des années '70 – Paul Goma, Dumitru Tsepeneag, Virgil Tănase, Ion Negoiţescu – seront plus nombreux dans les années '80 et, fait important, ils resteront dans le pays: Mircea Dinescu, Dan Petrescu, Aurel Dragoş Munteanu et beaucoup d'autres. Autre fait important: il n'y a pas, autant que je sache, d'écrivains parmi les opposants (dans le sens défini ici); ceux-ci sont, à l'exception de Doïna Cornea, plutôt des technocrates et des politiciens actifs en groupes clandestins.

---

[1] Il s'agit des traductions publiées dans le même numéro des "Temps Modernes".

[2] Ces écrivains sont très différents: l'humour lyrique de Ştefan Agopian, dans les romans ***Tobit*** (1983) et ***Sara*** (1987), s'oppose au style sec, rapide, de Bedros Horasangian; (voir par exemple le volume ***Misteriosul om în negru sau ora melomanului***, Le mystérieux homme en noir, ou l'heure du mélomane; 1992). Cristian Teodorescu a écrit beaucoup moins (***Tainele inimii***, 1988, et plusieurs récits) mais ses textes laissent voir des préoccupations théoriques importantes, tandis que Ioan Groşan est séduit par la comédie du langage (surtout dans ***O sută de zile la Porţile Orientului***, Cent jours devant les Portes de l'Orient; 1992). Gheorghe Crăciun a écrit quelques romans d'une construction très élaborée où l'intertextualité joue un rôle décisif – ***Acte originale / Copii legalizate*** (Actes originaux / copies authentifiées, 1982); ***Frumoasa fără corp*** (La belle sans corps, 1993) etc. – ainsi que plusieurs volumes de théorie littéraire.

Les marchands

A la différence du moine, le marchand essaie la médiation entre Pouvoir et Société dans la réalité quotidienne. Esprit pragmatique, il n'agit pas au nom des vérités éternelles mais tente de trouver une solution aux conflits concrets. Le marchand est l'homme du contrat; il en négocie les termes afin qu'ils soient acceptables pour tout le monde.

Les options de cet écrivain sont différentes d'une époque historique à l'autre. Dans les années '50, le réalisme socialiste était fondé sur deux principes contradictoires: celui de l'utopie – le programme d'actions socialistes – et le principe réaliste de dynamique du réel. La tension entre ces deux principes rendit possible la stratégie "élargis le réalisme, réduis l'idéologie!". Autrement dit: augmente les indices du vraisemblable, cache les schémas narratifs socialistes et déplace ainsi, progressivement, le lieu de la vérité: *de l'interstice, dans les mots*. Mais qu'est-ce que la réalité, le vraisemblable? Les journalistes, les sociologues, les philosophes ne sont pas autorisés à se poser publiquement cette question; est réel ce qui est décrété tel par les autorités, le présent existe aussi bien que le futur vers lequel on se dirige, par décret du Parti. Par contre, un être fictif, le personnage du roman ou le locuteur d'un poème, peut se poser cette question sans problème. Paradoxalement, c'est seulement dans la fiction qu'on peut discuter sur l'ontologie, c'est seulement dans la fiction qu'on peut discuter sur la morale et sur la justice sociale. Cependant, la discussion dans le texte d'un bien-pensant avec un opposant, que le censeur n'avait pas jugée nuisible, finit par accorder à l'opposant une réalité – textuelle – dont il profite pour réclamer le droit – toujours fictif – d'exprimer des opinions interdites dans la réalité. Les fictions peuvent être prohibées, mais une fois qu'on les laisse se promener en librairie elles sont impunissables. L'autonomie du journaliste et du politicien disparaît autant que celle de l'écrivain mais celui-ci, à la différence de ceux-là, peut la rétablir dans son monde fictionnel.

Cette "supériorité" de la fiction sur la réalité explique l'existence en Roumanie, et à l'Est, d'un phénomène entre-temps disparu à l'Ouest: le rôle de maître-penseur de l'écrivain. Tandis qu'à l'Ouest ce

sont les journalistes et les politiciens qui interrogent la réalité sociale et créent l'opinion publique, à l'Est c'est l'écrivain qui le fait, dans le monde clos – mais combien admiré et discuté – de son texte fictionnel. Il jouit par conséquent dans la société d'un prestige social énorme, exactement symétrique du prestige perdu par les journalistes et les politiciens. Il incarne "la conscience" de son peuple et, profitant du statut impunissable de la fiction, il ose rappeler au peuple ses droits et aux autorités leur devoir. À partir de cette position, le moine se permet de haranguer sans punition les puissants de la terre, tandis que le marchand joue, dans les années '50, la médiation, que lui-même et son lecteur voudraient réelle, sur la scène fictive du texte. Il la montre comme une possibilité; au lecteur de s'engager pour la réaliser. Selon le réalisme socialiste, l'écrivain devait offrir une vision globale de la société et souligner l'essence de son devenir mais les deux étaient, dans la pratique, des simulacres construits selon les slogans du jour. Au moment où il applique sa tactique de l'élargissement du réalisme, l'écrivain a l'impression donc de briser le simulacre et de revenir à sa vraie mission. Ecrivain et lecteur convergent: le premier se doit, et doit au second, la vérité cachée par le censeur.

À la stratégie de l'*élargissement du réalisme*, dominante dans les années '50, succède dans les décennies suivantes la stratégie du *réalisme sans entraves, la passion du témoignage*, ce qui veut dire, on le devine aisément, littérature sans contrôle politique. Par contre, les entraves esthétiques, morales, etc., qu'on invente à l'époque, sont autant de jougs politiques: le censeur se défend en lisant ses classiques. La vague réaliste qui déferle sur la littérature roumaine est soulevée par le grand vent libertaire des années '60. La mesure des romans dans ces années n'est pas tant esthétique qu'éthique: la part de vérité mise à jour. Plus l'écrivain ose dire, plus le lecteur l'applaudit, en premier lieu le critique littéraire. La fiction se fait engagée, elle devient l'avant-garde de l'engagement social, de la libéralisation de la société. Presque tous les grands noms de la prose roumaine de l'après-guerre pourraient être mentionnés ici: George Călinescu et Marin Preda pour les romans dans les années '50 (Preda publie cependant son roman le plus critique ***Cel mai iubit dintre pământeni***, Le plus aimé des vivants, en 1980), ensuite Al. Ivasiuc, pour ses grands romans de

témoignage, dont ***Păsările***, Les oiseaux, 1970, qui pourrait être vu comme le type parfait de roman "réformiste", aussi bien que D.R. Popescu, l'auteur de ***Vînătoare regală***, Chasse royale, 1973 – un écrivain important avant qu'il devienne le triste scribe d'aujourd'hui – Fănuş Neagu, Nicolae Breban, George Bălăiță, Constantin Țoiu, etc. Il faudrait parler ici aussi des romans et des récits fantastiques écrits dans la même période par le grand écrivain qu'est Ştefan Bănulescu, ou par D.R. Popescu et Sorin Titel qui "traduisent" le tragique politique dans la violence des mythes roumains.

L'écrivain et le censeur négocient dans les années '70 et '80 un *nouveau contrat du narrateur:* l'écrivain se garde bien de critiquer lui-même le système – sous peine de tomber dans la dissidence – mais il délègue cette attitude au narrateur et/ou à ses personnages. L'écrivain reste neutre en tant que citoyen mais son narrateur / personnage est – parfois violemment – engagé. On pourrait bien parler dans ce cas de *la dissidence du narrateur*, phénomène textuel par définition et donc totalement différent de la dissidence réelle de l'écrivain (le soi-disant moine hérétique!).

Le territoire de la fiction se sépare maintenant de celui de la réalité et reçoit une autre juridiction. Le contrat des années '50 demandait expressément à tous les écrivains de participer à la propagande; on pouvait marchander les termes dans lesquels on la faisait mais on ne pouvait pas la refuser car il n'y avait pas d'alternative: *la fiction était coextensive à la réalité*. Par contre, la nouvelle juridiction accepte le dénivellement ontologique: *la fiction est séparée de la réalité*. Autrement dit, le régime Ceauşescu accepte ce que celui de Dej avait refusé: *l'autonomie d'une partie de la culture*, régie par des lois esthétiques, tandis que le reste, et la réalité quotidienne, demeure le terrain de chasse gardée de la propagande, et donc des scribes.

Ceux-ci ne cessent de terroriser la culture, mais ils le font du dehors, ils veulent imposer le contrat mais ne se font pas d'illusion quant à lui substituer leur propre pouvoir. Les écrivains ne sont pas tenus d'oeuvrer en propagandistes, ils peuvent choisir la fiction, et ils peuvent même habiter leur quant à soi, ou le ghetto des artistes, avec

certains avantages économiques (par contre les scribes bénéficient du régime de la nomenklatura).

Le contrat du narrateur repose donc sur *un contrat discursif, une ségrégation* de la propagande – le discours sur le réel – et de la littérature – le discours sur la fiction. La liberté qu'on tolère dans ce dernier territoire est payée par son insignifiance ontologique: la fiction est bannie hors la réalité, ses habitants ne sont que des êtres de papier. Les auteurs visitent cette île des bienheureux en esprit, leurs corps restent dehors, dans la réalité. Plus que jamais on laisse briller la cité céleste pour confondre – littéralement – la cité réelle dans le noir et dans le froid.

La censure frappe l'auteur qui ignore ce contrat et ose exprimer les opinions de ses personnages dans la réalité en tant que citoyen: Mircea Dinescu a pu publier ses poèmes mais il a été arrêté lors de ses interviews politiques.

L'écrivain qui accepte ce contrat discursif et la restriction de la liberté à la fiction est un "marchand". Il ne se retire pas dans le travail professionnel, comme le spécialiste, ni ne rejette le contrat, comme le dissident et l'opposant, impatients de gagner la liberté du citoyen. Le marchand ne lutte pas contre les autorités dans le champ social réel *avec* son texte, comme le dissident, mais il les combat *dans* son texte, dans la fiction, ce qui demande un incessant marchandage entre lecteur et censeur car ils parviennent, en lisant, à visiter aussi cette île bizarre de la vérité et, qui sait, ils peuvent en contracter de mauvaises habitudes. Être divisé par excellence – son corps est ici, son esprit est là-bas – le marchand est le *nouveau type de médiateur*, qui ne propose pas les termes théoriques d'une entente possible, comme le font les moines, mais s'engage politiquement pour trouver une solution qui, le plus souvent, est un compromis. Le marchand tâche de vaincre sa schizophrénie en négociant les contacts entre ces mondes et en établissant des ponts entre censeur et lecteur, entre vérité brutale et métaphore, entre dissidence et servilité de scribe. Le moine-ermite essaie la médiation en esprit et le moine-croisé passe à l'action pour résoudre l'opposition par force. Le marchand cherche la médiation concrète, il s'ingénie à trouver une solution entre le pouvoir du censeur et la vérité du lecteur, il se bat pour cette solution, accepte

certaines concessions mais en arrache d'autres, réussit parfois, perd souvent. En fait, il défend la démocratie dans la littérature et non pas dans la société, comme le dissident et l'opposant – mais c'est grâce au marchand que la littérature roumaine *reste démocratique et critique* en dépit de la terreur des scribes. Le moine sauve les normes du peuple, le marchand sait où et comment les déposer et les garder: dans le texte, dans l'interstice. Le moine officie dans l'église, le marchand se charge de l'administration, lui fournit des croyants et essaie de le protéger en se voulant plus malin que la police du Roi. Les moines et les marchands sauvent la culture roumaine trahie par les scribes.

À partir des années '60 les marchands convertissent leur essai de médiation sociale en modèle narratif: le roman raconte le grand espoir du réformisme, le *dépassement légal* du stalinisme en construisant le récit autour de trois termes: l'Establishment communiste, le peuple et l'outsider – communiste ou pas, mais honnête homme – qui tente de relever les torts faits au peuple par l'Establishment. Le chef, l'outsider et la victime; l'arrogance du pouvoir, la réflexion sur le pouvoir, les dégâts du pouvoir, ou la corruption des gens par les institutions, donc l'échec moral de l'entreprise. C'est dans cette conclusion qu'on trouve la force critique de ces romans. Leur faiblesse aussi, car ils ne mettent pas en question les institutions, le pouvoir en tant que tel, mais seulement ce que les hommes en ont fait. La réforme reste possible et c'est justement l'outsider qui s'arroge la tâche de l'essayer. Comme l'activiste d'autrefois, le médiateur est, lui aussi, habité par la vision globale de la société, mais pour la réaliser il tient compte des problèmes concrets des gens et fait justice aux anciennes victimes.

Ce schéma hégélien, avec médiation et espoir de synthèse supérieure, se fait de plus en plus rare dans les romans des années '70 et disparaît dans les années '80. Le romancier le plus important en ce moment en Roumanie et le dernier écrivain réaliste dans le sens mentionné ici, Augustin Buzura, montre parfaitement la disparition de tout ordre rationnel – et dialectique – du réel en Roumanie. Les trois termes du récit n'existent plus: il n'y a que les agents d'un réseau du pouvoir personnel, abusif et irrationnel, d'une part, et d'autre part, leurs victimes impuissantes, isolées. Aucune vision globalisante n'est

plus possible, aucune théorie du futur, aucun mouvement dans cette masse de vipères s'entre-tuant à l'infini. ***Vocile nopții*** (Les voix de la nuit; 1980), ***Refugii*** (Refuges; 1984), ***Drumul cenușii*** (Le chemin des cendres; 1989) donnent une vision extrêmement sombre de la Roumanie dans laquelle l'acte même d'écrire et de dire la vérité sur l'absence d'espoir reste, paradoxalement, le seul espoir.

Enfin, une dernière remarque sur la génération nouvelle des années '80, dite "textualiste", post-moderniste aussi. J'ai mentionné les noms de Nedelciu, Crăciun, Agopian, Horasangian, Groșan, Teodorescu, parmi les moines a-politiques, épris de leur travail artisanal, jouant avec le texte ainsi que les anciens enlumineurs. J'aurais pu les mentionner aussi ici: ils montrent encore plus directement que Buzura la chute de toute médiation, le quotidien abject, l'atomisation sociale. Mais je pourrais aussi inventer un nouveau chapitre, pour embêter le lecteur, et l'intituler

Les gueux

Pour ces hors-la-loi de la littérature roumaine qui proclament tout bonnement la fin des contrats et la liberté du narrateur de jouer avec ses personnages comme il veut, mais qui en même temps montrent *la fin du social* en tant qu'institution et structure, le règne de l'insignifiant, du petit fait inutilisable pour un récit, non pas parce qu'il est unique, mais parce qu'il n'y a plus de règles pour l'agencement du récit

ces joyeux cyniques qui sont, qui seront probablement encore moins intéressés par l'opposition politique organisée, à côté d'autres groupes (la seule apte à sauver la Roumanie et pourtant apparemment impossible à réaliser à cause de tous ces complexes de l'écrivain roumain d'après-guerre), ces anarchistes du texte qui écrivent avec un art achevé et une richesse formelle inégalée en Roumanie, oui, ces gueux qui se foutent pas mal des complexes et qui – dans leur

insouciance – sont plus libres que tous les autres écrivains, ces casse-tout que j'aime et qui un jour peut-être

à moins que cette brillante jeune génération ne tombe, elle aussi, dans le péché capital de l'écrivain et du citoyen roumain: *La délégation du pouvoir au chef, la délégation de la protestation au voisin, en un mot, la peur paralysante de la décision.*

ELIADE et CIORAN

UNE DIALECTIQUE DU FANTASTIQUE*

Filtré par les lunettes, un regard qui vient de loin, sous un front concentré, puissant; les joues, le menton taillé à la serpe, coupés par une bouche mince, linéaire, crispée. Des gestes fébriles, tantôt explosifs, tantôt gauches, le plus souvent maîtrisés, un calme imposé, contrôlé, derrière lequel s'agite l'inquiétude, à moins que ne sourie la sérénité. Il parle peu, préfère écouter, et regarder. Attentif, curieux de tout, heureux non d'enseigner mais d'apprendre. Une joie du dialogue soutenu presque avec une passion d'adolescent affranchie de toute vanité. Retraite dans le silence et les bouffées de sa pipe afin que l'interlocuteur, ne sentant plus peser la présence du savant, révèle son originalité avec plus de naturel. Prévenant, simple, spontané, plein de tact et de distinction en toute circonstance, d'une douceur franciscaine. Une intense présence, parfois interrompue par un brusque repli en soi, comme un cours d'eau qu'engloutit la terre. Modeste, incroyablement modeste, mais non sans un sens très sûr de la valeur. Une candeur qui l'amène à se réjouir comme un enfant devant les beautés quotidiennes du monde, ou peut-être une profonde sagesse, libérée des contingences ordinaires et qui contemple le et les siècles...

En dépit des circonstances, la personnalité de Mircea Eliade me paraît typiquement roumaine. Malgré sa prodigieuse notoriété internationale, l'écrivain et le savant continue à penser et à créer selon

* Essai sur le roman de Mircea Eliade, ***Şarpele*** (Le serpent) traduit du roumain par Claude B. Levenson, Éd. L'Herne, article publié en "Cahiers de l'Herne", 1979, pp. 7 – 27.

des structures roumaines, évidentes dans ses oeuvres littéraires (toutes écrites dans sa langue maternelle) mais aussi dans son style personnel. C'est pourquoi ce point de vue me semble indispensable pour aborder la prose "fantastique" de Mircea Eliade, composante essentielle de sa littérature.

Le volume de souvenirs publié en 1966 suggère d'importantes remarques. Dès l'enfance, apparaît une attitude qui deviendra permanente: la perception du réel sous l'angle du fabuleux. Petit, il visite les maisons de ses grands-parents, où il découvre "un univers inépuisable, plein de secrets, riche en surprises" et où "commençait un autre monde". Dans une maison de Rîmnicu-Sărat ou il passa quelque temps avec sa famille, il entre un jour dans une pièce miraculeuse, curieusement inhabitée: "Si j'avais pu alors utiliser le vocabulaire d'un adulte, j'aurais dit que je découvrais un secret... Je pouvais à tout moment évoquer cette féerie verte et je restais alors immobile, osant à peine respirer, et je retrouvais la béatitude du début, je revivais avec la même intensité mon entrée soudaine dans le paradis de ce monde sans pareil" (plus tard, il provoquera volontairement ces remémorations, moyen de combattre ses crises de mélancolie!).

Sans tomber dans l'erreur qui consisterait à détecter un "choc" infantile ayant "déterminé" ensuite la vie d'Eliade, nous pouvons affirmer que se dessinait un certain type d'expérience spirituelle et esthétique. L'événement banal, courant pour tant d'enfants de son âge (entre trois et quatre ans), est transformé en événement existentiel: s'introduire dans une pièce généralement fermée à clé équivaut dans son esprit à entrer dans une zone sacrée, interdite au profane. Le choc confus ressenti par l'enfant deviendra un thème de méditation de l'adolescent, puis sera expliqué par le savant qui écrira (métaphoriquement parlant) que, ce jour-là, le sacré faisait irruption dans le profane. La béatitude qu'il éprouvera plus tard en revivant ce moment signifiera une annulation du temps, un retour en *illo tempore*.

Nous trompons-nous, appliquons-nous abusivement à l'auteur sa propre théorie? Je ne crois pas. Quoi qu'il en soit, je voulais simplement souligner, grâce à cet exemple, que la perspective éclairante du conteur Eliade met en évidence une solidarité organique entre l'expérience

personnelle du jeune Eliade et les études entreprises plus tard par le philosophe. Dès son enfance, une façon particulière de percevoir et vivre le rend ouvert à la compréhension de toute expérience en tant que découverte et révélation, ouvert au symbolisme secret du monde, à la fascination du destin qui luit à peine, imperceptible dans le quotidien. Ce centre profond de la personnalité d'Eliade débouchera par la suite aussi bien sur la passion de l'érudit que sur le besoin d'expression directe du prosateur. D'ailleurs, l'épisode mentionné ci-dessus apparaîtra presque tel que dans l'obsession de la pièce Sambô chez Ştefan Viziru, personnage du roman ***la Nuit de la Saint-Jean***.[1]

Mircea Eliade a signalé l'interdépendance qui, dès le début, rattache ses pages "réalistes" et "fantastiques". Ses premiers essais, parus dans le "Journal des sciences populaires", 1920–1921, s'intitulaient, fait significatif pour leur orientation, ***Comment j'ai trouvé la pierre philosophale*** et ***Souvenirs d'une retraite***. Lycéen, il écrivit, sans les publier, les ***Mémoires d'un soldat de plomb*** (parallèlement au ***Roman d'un adolescent myope***), histoire cosmique d'un morceau de plomb depuis les origines de la terre jusqu'au jouet d'aujourd'hui.

Il ne faudrait toutefois pas oublier que nombre de ses écrits se situent à la frontière du réel et du fantastique.

Comment expliquer cette particularité, assez rare dans la littérature roumaine? Sans doute, par les mêmes raisons qui expliquent aussi l'intérêt de l'homme de science pour les phénomènes spirituels les plus divers: une certaine perception du miraculeux, existante dès son enfance, et une ouverture culturelle (lectures, voyages, études, expériences) sur les systèmes de pensée situés en dehors des traditions nationales et même européennes, traditions que, de ce fait, il arrive à comprendre plus profondément. A cet égard, la littérature fantastique de Mircea Eliade se situe entre sa littérature réaliste et ses études de philosophie ou d'histoire des religions, dans le sens où considérer des événements comme "fantastiques" constitue un moyen terme entre les décrire d'une manière strictement positive, indifférente au mystère, et les interpréter d'une façon scientiste, en fonction de certains complexes

[1] Roman d'Eliade traduit en France sous le titre ***La forêt interdite*** (Paris, 1955).

culturels archaïques, d'une circulation des motifs mythiques et rituels, etc. La personnalité unitaire de Mircea Eliade s'est formée justement par l'interférence permanente de ces trois attitudes, la prééminence de l'une ou de l'autre définissant un certain secteur de son oeuvre. La libre communication entre les attitudes signifie le mouvement intérieur d'un homme que n'aurait jamais pu satisfaire l'exclusivité d'une seule d'entre elles, car il avait, depuis toujours, décelé le mystère infini du réel et sa fascinante ambiguïté. Nous pouvons, du reste, citer Eliade même: "En tout état de cause, la dépendance entre écrits littéraires et théoriques est réelle. En commençant par les exemples les plus évidents, je pourrais rappeler ***Le secret du docteur Honigberger***, qui dérive directement du Yoga..." [1].

Une telle dérivation n'a pourtant pas eu lieu dans le cas du roman ***Le serpent*** (en français: *Andronic et le serpent*), où la création littéraire s'est maintenue indépendante du travail scientifique. Quelques lignes plus bas dans le même ***Fragment autobiographique***, Eliade en effet précise: "Si je m'en étais donné la peine, le symbolisme du ***Serpent*** aurait peut-être été encore plus cohérent, mais alors l'intervention littéraire en aurait probablement été bridée. Je ne sais pas. Voilà ce qui me paraît intéressant: alors que j'attaquais un sujet aussi cher à l'historien des religions que j'étais, l'écrivain en moi refusa toute collaboration consciente avec l'érudit et l'interprète des symboles; il tint à tout prix à rester libre de choisir ce qui lui plaisait et de refuser les symboles et les interprétations que lui servait, sur un plateau, l'érudit philosophe. (...) Je ne voudrais évidemment pas donner l'impression que j'écrivais de la littérature afin de soutenir telle ou telle thèse philosophique. Si je l'avais fait, mes romans auraient sans doute été, philosophiquement parlant, plus consistants. En réalité, comme l'expérience du ***Serpent*** le prouve pleinement, je faisais de la littérature pour le plaisir (ou le besoin)

---

[1] ***Fragment autobiographique***: publié originairement en roumain dans "Caiete de dor", Paris, 1953, no. 7, pp. 1–13 et en traduction, en français, dans "Mémoire II. Les moissons du solstice", Paris, Gallimard, 1988, pp. 257–279. Les mêmes opinions d'Eliade peuvent être retrouvées dans ***l'Épreuve du labyrinthe***, entretiens avec Claude-Henri Rocquet, Paris, Belfond, 1978, pp. 60–61.

d'écrire librement, d'inventer, de rêver, de penser même, mais hors du corset de la pensée systématique. Toute une série d'étonnements, de mystères et de problèmes que refusait mon activité théorique réclamaient vraisemblablement leur assouvissement dans la liberté de l'écriture littéraire" [1].

Ce roman (1937), pareillement à tant d'autres oeuvres "fantastiques", s'engage de manière toute banale. On y entrevoit aussitôt la conception de Mircea Eliade; il n'y a pas solution de continuité entre "réel" et "fantastique". Seule une évaluation extérieure, fondée sur des critères étrangers et donc inappropriés, classe les événements en "vraisemblables" (réels) et "invraisemblables" (fantastiques). En revanche, selon le critère interne, celui de la probabilité épique (et non pas logique, morale, sociale, etc.), tout l'effort de l'écrivain vise à convaincre le lecteur, de façon insidieuse, du caractère possible des faits, en amplifiant progressivement la concentration d'étrange dans l'atmosphère initialement banale, jusqu'à ce que tout devienne naturel, acceptable.

Bien que, dans leurs grandes lignes, cette conception et cette technique soient permanentes dans la création d'Eliade, elles me paraissent particulièrement convaincantes dans ***Le serpent***, la seule de ses oeuvres où n'intervient aucune dislocation spectaculaire du temps, de l'espace ou de la personnalité humaine.

Ici, en effet, rien de spécial ne se passe, l'épique reste d'une linéarité presque classique dans sa simplicité. Un parfait équilibre des moyens stylistiques interdit toute mise en évidence d'un élément d'atmosphère au détriment des autres, de sorte que seule une relecture attentive permet de découvrir, "enterrés" dans le texte, de nombreux éléments (possibles) de prédiction passés inaperçus dans un premier temps. On ne trouve donc pas de métaphores ou de symboles obsessifs, lourds d'implications; la suggestion est obtenue par l'ensemble plus que par le détail. Jusqu'au rythme qui est égal, paresseux, apparemment indifférent, permanent comme le charme (dans les deux sens du mot)

[1] ***Les moissons du solstice***, pp. 273, 275–276. La même indépendance de l'écrivain par rapport à l'historien des religions est attestée dans le premier volume des ***Mémoires, Les promesses de l'équinoxe***, Paris, Gallimard, 1980, pp. 444–446.

d'Andronic, exempt de ces accélérations ou de ces espaces blancs habituellement utilisés pour marquer le suspense.

Le début, cette platitude des familles bourgeoises repues, témoigne d'un sommeil des consciences où scintille à peine quelque vague aspiration de Liza ou de Dorina, vite étouffée sous des calculs matrimoniaux et familiaux. L'apparition d'Andronic éveillera ces consciences, réactivera leurs fonctions vitales, et spirituelles dans le cas de Dorina, mais nous pouvons imaginer, après la fin, leur rechute dans l'anonymat. En fait, la "sourdine" générale du roman atténue chocs et réactions, tandis que l'effet des "miracles" d'Andronic se limite à des propensions érotiques implicites ou explicites.

Andronic survient inopinément: sans être amené par une quelconque tension interne du groupe d'estivants, il répond aux insatisfactions secrètes de chacun. Le caractère étrange de la fascination que le "sportsman" mondain exerce sur ces petites bourgeoises s'accuse lorsqu'est racontée, au monastère de Căldăruşani, l'histoire d'une noyade à laquelle il a mystérieusement échappé. Quelques lignes de ce passage suffiront pour illustrer l'aisance avec laquelle Eliade manie les connotations significatives des mots: la barque "a coulé comme liée par un charme et le plomb l'entraînait", dit Andronic, et puis: "Il faisait noir tout à coup, l'obscurité descendait en vagues de la forêt". Une dame lui ayant affirmé qu'il n'était pas mort parce que "Dieu l'avait secouru", «Andronic ne put dissimuler un long et triste sourire. Pour cela aussi, "peut-être", répondit-il mollement». Le lac, la forêt, la mort, le secret (païen) qu'il est seul à connaître, voilà les éléments de la séduction d'Andronic, qui opère désormais sur tout un chacun – elle émane non seulement d'un homme en tant que mâle, mais encore d'un être humain différent des autres.

L'épisode du jeu de gages dans la forêt est révélateur. Andronic, qui ne poursuit aucun but apparent, se borne à rendre leur liberté à ses compagnons en leur donnant l'occasion de se manifester spontanément au sein d'une nature complice. Stamate et Liza, Manuilă et Dorina, Vladimir et Mme Solomon vivent sous un charme qu'ils créent eux-mêmes, par une coquetterie nocturne avec des tentations réprimées le jour. Incapables d'analyser leur trouble, ils le nomment Andronic et les femmes commencent à le désirer, alors qu'elles désirent en fait l'Amour.

Cependant, le charme est potentiellement illimité et nous sentons déjà que le magicien rebelle aux avances émet un fluide qui dépasse l'éros.

Ainsi, dans les caves du monastère, Andronic conte – histoire de tous inconnue – la mort de la vierge Arghira, survenue plus d'un siècle avant. "Je n'ai pas l'impression d'avoir vécu, il y a longtemps, une autre vie. Je sens que j'ai toujours vécu ici, depuis la fondation du monastère...". Cette réplique rappelle quelques mots précédents de Dorina. Celle-ci vit un temps cyclique et, dans ses songes, s'identifie à Arghira; de même, sa descente, rêvée, dans le palais de cristal d'Andronic reprend le souvenir de la noyade réellement racontée par ce dernier, ainsi que sa propre navigation, plus tard, jusqu'à l'île. Andronic, au contraire, dure dans un temps éternel, sans cycles ni répétitions, "contemporain" non seulement du monastère mais aussi du lac, des serpents et des oiseaux, des arbres et des joncs, dont il affirme, non sans ambiguïté, qu'une malédiction les condamne "à ne jamais mourir, à toujours pousser sous les eaux". Il y a par conséquent trois plans temporels: celui des estivants, esclaves de l'instant; celui de Dorina, qui vit peut-être "l'Éternel retour" des événements; celui d'Andronic, peut-être atemporel, éternel. Le premier sera profane, les deux autres seraient des formes du sacré. Toutefois, si j'utilise le conditionnel et le mot peut-être, c'est que cette structuration des significations n'est marquée nulle part de façon décisive. L'envoûtement au monastère et les fonctions des personnages, Andronic y compris, s'appuient sur de telles structures temporelles mais ne s'y réduisent pas.

Le moment culminant, l'invocation et l'exorcisme du serpent par Andronic, réunit en un seul faisceau, d'une intensité magique, les significations majeures du roman: érotiques, psychologiques (et para-psychologiques), métaphysiques. Andronic, le magicien, s'identifie au serpent sur le plan de la fascination érotique. "Dorina eut l'impression que le serpent venait directement à elle, et une terreur subite remplaça le charme de naguère. Comme si elle s'éveillait soudain devant une chose impossible à regarder, une chose terrible et périlleuse, qu'une jeune fille n'avait pas le droit de voir. L'approche du serpent semblait aspirer sa respiration, éparpiller le sang dans ses veines, embraser sa chair toute entière d'une terreur teintée de frissons inconnus, d'un amour malade. Il y avait un insolite mélange de mort et de souffle érotique dans cette

oscillation hideuse, dans la froide luminosité du reptile". Il en va de même pour Liza et Mlle Zamfiresco. L'identification des deux séductions érotiques (le serpent et Andronic) se produit à ce moment-la, mais elle deviendra évidente plus tard, dans les rêves des femmes, lorsque Liza, par exemple, vivra "avec une volupté infinie, mêlée à la terreur de la mort", l'enlacement de l'homme, simultanément à l'apparition "de la tête effrayante du serpent entre les poings serrés d'Andronic". Nous comprenons peu à peu que le Serpent, titre du roman, est plutôt un "surpersonnage" d'homme-serpent, engendré par l'identité magique entre le serpent et l'homme. C'est un être primordial, tellurique, fascinant parce qu'il rend son actualité au vécu primordial de ceux qui le contemplent. Les femmes vivent moins le désir de l'étreinte d'Andronic qu'une sorte d'extase érotique impersonnelle, plutôt semblable à l'orgie collective des peuples "primitifs", où l'éros, violemment vécu par chaque participant, a une fonction surindividuelle de communication magique avec l'ensemble du cosmos. Ces significations ne sont pas explicites dans le texte, mais leur suggestion latente opère incontestablement. Au moment de l'invocation du serpent, tout comme dans l'épisode des rêves, les personnages féminins sont clairement distribués de manière circulaire autour d'Andronic. Du reste, la composition est circulaire en permanence dans le roman. Sur le chemin du monastère, les personnages sont répartis par couples; à partir de l'épisode des gages, ces couples se désorganisent, les femmes, mais aussi les hommes (Vladimir en particulier), commençant à graviter autour d'Andronic. Avec l'apparition du héros, un type de composition est remplacé par un autre, de même qu'au plan psychologique la conscience de chacun commence alors à glisser sur une nouvelle orbite. Voici une construction romanesque évidente sur tous les plans de significations! Andronic, puis Andronic-le-serpent, se trouve aussi bien au centre épique qu'au centre spatial du roman (au milieu de la pièce où apparaît le serpent, ensuite dans l'île du "milieu" du lac), tel le magicien qui ordonne les rites ou trouble la perception spatio-temporelle des profanes qui l'entourent, comme le yogi des ***Nuits à Serampore***. Andronic exerce son charme maléfique et trouble les consciences dès le début, dès sa première apparition, mais cet ensorcellement ne se révèle

en tant que tel que par le truchement d'un événement central: l'exorcisme du serpent.

Pourrait-on parler dans cet ordre d'idées d'un symbolisme du centre dans ***Le Serpent***? Encore une fois, ce qui est latent dans le texte contient la réponse. Andronic-le-serpent est le centre métaphysique du roman dans la mesure où il en est aussi le centre épique, spatial ou psychologique. Placé au "centre", Andronic-le-serpent a la fonction d'une hiérophanie, par laquelle le sacré atteint le profane et se révèle à lui. Pour les consciences "endormies" des estivants, le sacré, qu'elles ne soupçonnent d'abord même pas, se révèle par Andronic; son caractère hiérophanique est toutefois varié: s'il ne trouble que superficiellement la majorité des personnages, par des angoisses érotiques (les femmes) ou des anxiétés d'adolescent (Vladimir), il modifie totalement l'ancien moi (profane) de Dorina et provoque une "deuxième naissance" de celle-ci, comme dans les rites d'initiation "classiques". De ce point de vue, l'envoûtement exercé par Andronic-le-serpent sur la conscience "la plus laïque", celle du capitaine Manuilă, est significatif: "Il sentit à nouveau la peur monter en lui, et ses paupières lourdes. S'il hurlait... Impossible de mouvoir ne serait-ce qu'un doigt; pas même un gémissement ne sortait. Exactement comme en cette heure d'épouvante, inoubliée, de son enfance, quand il était entré brusquement dans la chambre de sa mère, à la campagne, et qu'il l'avait trouvée muette, le regard aveugle, prostrée à terre, sans savoir ce qui s'était passé. Ce n'est que plus tard qu'on le lui avait dit; une bohémienne était venue dire la bonne aventure, et après s'être accommodée sur le sol, elle avait tiré une main de mort de sa besace et s'en était servi pour tracer un cercle tout autour. C'était tout ce dont il se souvenait..." Intéressant ici, le respect du particulier de la conscience, où intervient l'insertion du sacré. Lucide, ironique, soupçonneux et rancunier par jalousie, le capitaine résiste le plus longtemps à la séduction, mais il la recevra, une fois vaincu, conformément à ses propres structures mentales: la crainte du présent, reflet typique d'une conscience égocentrique brusquement détachée de son centre vital, la confiance en soi, lui rappellent une peur d'enfant, un traumatisme enfoui dans son subconscient et autour duquel il a bâti par la suite, comme un rempart, toute sa conscience ostensiblement laïque. Son traumatisme, probablement accompagné d'une perte de la

connaissance ("il ne se souvenait de rien d'autre"), s'identifie à celui de sa mère, qui redoutait le mauvais sort, mais aussi la "mort" (en apparence: l'évanouissement), jeté par la gitane.

Les suggestions profondes du texte résonnent sur plusieurs plans: psychanalytique (l'évanouissement – mort apparente, l'identité entre "la mère" et "la bien-aimée" – Dorina, la même peur de perdre un investissement affectif capital); magique (émission d'un fluide mortel, identification de la gitane et d'Andronic, "enfant de tzigane", du serpent et de "la main du mort", tous deux magiques); spirituel archaïque: la "mort" du moi profane intervient dans un sentiment de terreur – sacrée! – et une chute dans l'enfance, c'est à-dire dans l'"annulation" du temps profane, qui sépare la première révélation de la deuxième, tandis que le côté positif, la "naissance" du nouveau moi, n'apparaît pas, ce qui ne manque pas d'être significatif. Des suggestions du même ordre s'inscrivent dans le vécu des autres personnages (Stere, Vladimir, Mlle Zamfiresco, etc.), mettant en évidence le souci majeur de Mircea Eliade: quelles sont les réactions de plusieurs consciences laïques, totalement plates ou pétries d'angoisses romanesques, face à un événement étrange, escroquerie ou sorcellerie au plan du quotidien, "hiérophanie au plan du rapport sacré – profane"? L'événement central autour duquel s'ordonne, d'une manière significative, l'ensemble du roman est donc constitué par une exploration épique et artistique de la dialectique sacré – profane.

Les épisodes ultérieurs découlent nécessairement et logiquement de l'épisode central (et culminant), mais avec une force de conviction artistique qui n'est pas toujours égale à elle-même.

Les personnages s'arrachent lentement et difficilement au charme, à cet étrange monde second dans lequel ils ont vécu hors du temps. Or, c'est dans cette atmosphère qu'un nouveau "mystère" commence d'être joué: le mystère d'un amour ignoré de tous, deviné seulement, grâce au même trouble pressentiment qu'auparavant, par le capitaine Manuilă. Son sens réel se fait jour dans un dialogue souterrain contenu dans celui, exprimé, de Dorina et Andronic. L'atmosphère générale de transe camoufle la bizarrerie des répliques, l'art de Mircea Eliade consistant en l'occurrence dans l'apparence de vraisemblable conférée au dialogue Dorina-Andronic, dans la participation simultanée de ce dernier à deux

plans de signification et de vie. Je me bornerai à citer quelques phrases seulement du chapitre X, et ce bien qu'en l'absence du contexte leur fonction s'impose avec moins de clarté: "Non, la rassura Andronic, vous avez eu seulement l'impression. Vous n'avez pas eu peur... Ces choses-là doivent de toute manière arriver...

– C'est vrai, dit Dorina, rêveuse.

– Pourquoi doivent-elles sans faute arriver? interrogea Manuilă, inquiet.

– Cette histoire de serpent, répondit Andronic (...)

Il tourna doucement la tête et regarda Dorina dans les yeux, d'un regard chargé de sous-entendus. La jeune fille devint blanche.

Ce n'est même pas si difficile à comprendre, chuchota Andronic. Quand une chose si importante se prépare..."

La suite du roman confirme l'impression qu'il s'agissait, dans ces répliques, d'un secret et mutuel serment. Quant à la fatalité, suggérée, de la rencontre d'Andronic et de Dorina, elle devient une justification possible, ésotérique en vérité, de l'enchaînement de tous les événements, y compris l'exorcisme du serpent. Serait-il alors essentiel, l'élément érotique du mystère, et tout le reste deviendrait-il un simple contexte, nécessaire mais d'une signification secondaire? Non, car la communion des deux personnages n'est pas la conséquence d'un "habituel" coup de foudre, mais d'une attirance "impersonnelle", moins amour temporel que transe, charme surnaturel dont Andronic, qui en parait l'ordonnateur, n'est en fait que l'instrument.

Le chapitre suivant, qui vise à divulguer la nature profonde d'Andronic, est quelque peu artificiel du point de vue artistique: "La nuit a pour moi d'autres charmes... Vous voyez – il embrassa d'un geste du bras le ciel, la forêt – tout cela, c'est bien plus puissant que l'amour, et bien plus grave...

Plus grave, car jamais on ne sait d'où ça vient, où est le commencement et où est la fin... Un amour, une femme, on la voit devant soi, dans son lit même, et l'amour – on le sent naître et mourir... Mais ces choses-là?..."

Andronic se promène ensuite seul dans la forêt, où il parle aux oiseaux et aux arbres grâce à une sorte de magie franciscaine, douce, rêveuse, nullement ésotérique, plus à la manière d'un grand frère fai-

sant partie d'une même vaste famille biologique qu'à celle d'un magicien. L'amour et l'humain sont donc intégrés dans un sentiment cosmique d'une parfaite innocence adamique, au-delà de la maison et du moi humain, au-delà même de la conscience de l'espèce humaine. "Après minuit, poursuivit Andronic, je ne sais ce qui m'arrive... Parfois, il me semble que je suis un oiseau, d'autres fois, je me crois un blaireau, ou encore un singe... Et presque toujours, j'oublie ce que j'ai fait, je ne me souviens plus où j'ai passé mes nuits.." Ce "pouvoir" d'Andronic cesse au lever du soleil pour renaître au coucher, et surtout après minuit. Dédoublement de la personnalité? Peut-être, mais alors dans le sens de la dichotomie sacré – profane, à laquelle correspond la dichotomie nocturne–diurne. Andronic participe de deux niveaux existentiels: le sacré existe en lui, c'est-à-dire dans sa constitution historique concrète, dans le profane. Si sa mémoire historique semble dépasser sa mémoire personnelle, ceci suggère une conscience transhistorique, comme si l'irruption du sacré dans le profane dilatait les dimensions fatalement limitées de ce dernier, conférant à l'individu la pérennité de l'espèce. Andronic serait alors l'Homme, mais l'Homme total, vivant comme Adam ou les patriarches, simultanément aux niveaux profane (isolement biologique dans une succession d'événements temporels concrets) et sacré (ouverture biologique sur le cosmos, dans une répétition d'événements typiques atemporels).

La fin du roman, qui paraît insister sur l'initiation de Dorina, représente en fait, dans une perspective plus élevée, l'éveil de la jeune fille à la vie totale incarnée par Andronic: "Pas la moindre douleur, pas la moindre crainte, pas la moindre timidité, rien qu'une joie accablante et amère de tout son être profond, comme si elle s'était éveillée avec une âme autre, jamais soupçonnée, et un autre corps, plus heureux, plus divin..."

VERS UNE DISCUSSION PHILOSOPHIQUE DE L'OEUVRE DE MIRCEA ELIADE*

Je voudrais adopter dans cet article le point de vue d'un philosophe qui se pose deux questions: 1. Quelle est la théorie du sens conçue par Mircea Eliade, comment s'est-elle constituée et quelle place peut-on lui assigner dans la philosophie moderne? 2. Comment peut-on lire cette théorie aujourd'hui?

La phénoménologie d'Eliade

La théorie du sacré d'Eliade reprend en gros celle de Rudolf Otto. Revenu des Indes en Roumanie au début des années trente, Eliade exprime l'essentiel de ses intuitions au cours de cette décennie; elles seront cependant reprises, développées et élargies après la guerre dans une toute autre atmosphère intellectuelle, celle de Paris.

Les années trente sont dominées en Europe par la phénoménologie de Husserl, par Heidegger et par la philosophie du langage, mais l'influence de Rudolf Otto a été, elle aussi, très grande. Otto meurt en 1937 mais écrit ***Das Heilige*** en 1917. Rappelons

* Publié dans ***Confronto con Mircea Eliade. Archetipi mitici e identità storica***, a cura di L. Arcella, P. Pissi, R. Scagnio (Milano, Jaca Book, 1998), pp. 401–417.

quelques dates d'autres publications qui ont marqué les années avant la première guerre mondiale et l'entre-deux-guerres. Durkheim a publié ***Les formes élémentaires de la vie religieuse*** en 1912, Freud son ***Totem et tabou*** en 1913, en même temps que Saussure donnait son cours de linguistique générale à Genève (1906–1911, publié en 1916), que Peirce écrivait ses lettres à Lady Welby (entre 1903–1911, mais publiées beaucoup plus tard) et que Husserl publiait ses ***Ideen zu einer reinen Phänomenologie*** (1913) (il avait publié ***Logische Untersuchungen*** en 1901); écrites en 1929, les ***Méditations cartesiennes*** seront publiées en traduction française par Levinas en 1931 et en allemand seulement en 1950 dans le premier volume des ***Husserliana*** (La Haye, Martinus Nijhoff). D'autre part, les trois volumes de la ***Philosophie der symbolischen Formen*** d'Ernst Cassirer paraissaient entre 1923–1929, la philosophie du langage prenait son essor avec la ***Sprachtheorie*** de Karl Bühler (1934) et les grands écrits de Wittgenstein, Carnap et Russell. L'oeuvre massive de Heidegger: ***Sein und Zeit*** date de 1927, quelques essais importants (par exemple ***Vom Wesen der Wahrheit***, 1931) paraissent dans les années trente, mais les autres oeuvres essentielles seront publiées après la guerre, ainsi que la ***Einführung in die Metaphysik***, un cours donné en 1935, mais publié en 1953, ***Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*** (1944), ***Brief über den Humanismus*** (1947), ***Holzwege*** (1950) etc. En France, Caillois publiait ***L'homme et le sacré*** en 1939, mais ce livre recevra plus d'attention seulement après la guerre.

Les années trente à Bucarest sont dominées, dans le groupe de Nae Ionescu, professeur de Mircea Eliade, en dehors de l'influence de Otto, plutôt par l'existentialisme de Berdiaev et Unamuno, que par la philosophie du langage et la phénoménologie, ou par Heidegger. L'influence certaine d'Otto sur Eliade mise à part, il semble que les autres développements mentionnés plus haut ont à peine touché Eliade à Bucarest. D'autre part, arrivé à Paris après la guerre, Eliade tombe en pleine vogue de Husserl, traduit et commenté par Ricoeur, Sartre, Merleau-Ponty et d'autres. L'ambiguité politique de Heidegger avant la guerre ne le rend pas très populaire à l'époque; il le deviendra beaucoup plus tard, quand l'oeuvre d'Eliade sera déjà (presque)

complète. Si les fondements phénoménologiques de la théorie d'Eliade peuvent donc être établis historiquement, il est par contre très difficile de démontrer une influence de Heidegger. Il s'agirait donc plutôt d'un parrallélisme, très frappant, que d'une influence, bien que la lecture de Heidegger ait pu confirmer, chez Eliade, ses intuitions précédentes.

Eliade reprend les données fondamentales de la théorie du sacré, ainsi que je l'ai déjà dit, de Rudolf Otto. Celui-ci définit *das Numinöse* par quatre critères: le sentiment, pour l'homme, d'être dépendant de forces qui le dépassent; la terreur (*tremendum*) qu'il ressent envers elles; le *mysterium*, le sentiment qu'il se trouve en présence de quelque chose qui est tout à fait différent de lui-même (*das ganz Andere*), et la fascination, la séduction exercée par cette différence. D'autre part, si *das Numinöse* est quelque chose de transcendant, *sacer*, il représente aussi une valeur "différente", en fait la valeur, le *sanctum*, ce qui fait que notre monde à nous, le profane, est dépourvu de valeur. Otto rejoint donc Durkheim quant à la distinction ontologique entre le monde sacré et le monde profane, mais renverse son interprétation de la différence: le sacré n'est plus une création du groupe social, du clan, comme le pensait Durkheim, mais a une valeur objective. Enfin, Otto voit dans le sacré une catégorie à priori de l'entendement qui jaillit de la profondeur de l'individu. Ainsi, au lieu de caractériser la culture du groupe (Durkheim), le sacré s'est interiorisé, mais il se manifeste aussi dans le monde, par des signes qu'il faut apprendre à lire. C'est l'homme religieux qui peut *deviner* ces signes, qui est en état de découvrir le sacré caché dans le profane.

Il est évident qu'Eliade partage la théorie d'Otto presque littéralement (c'est pourquoi je renonce aux citations d'Eliade). D'autre part, cette théorie a été rendue possible par la phénoménologie de Husserl, ce qui fait qu'Eliade, en reprenant les idées d'Otto, a repris aussi, peut-être sans s'en rendre compte, ses présupposés philosophiques. On peut distinguer, par exemple, comme le fait Julien Ries, trois niveaux dans l'approche des faits religieux par Eliade: la documentation historique, l'analyse phénoménologique et l'interpré-

tation herméneutique. "Si tratta d'un tentativo di comprensione dell'essenza e delle strutture dei fenomeni religiosi, colti al tempo stesso nel loro condizionamento storico"[1], explique Ries la relation entre les deux premiers niveaux. Mais l'idée même qu'un événement historique a une essence non-historique et qu'une étude compréhensive doit embrasser les deux aspects, est par excellence husserlienne. L'auteur des ***Idées directrices pour une phénoménologie***[2] distinguait entre les sciences des faits et les sciences des essences. Le fait individuel est le cas particulier d'une essence et si l'on veut étudier celle-ci, comme dans les mathématiques, la logique, "la théorie pure du temps", "aucune expérience en tant qu'expérience n'y joue le rôle de fondement" (***Idées***, p. 31). Husserl veut donc "mettre hors du jeu", "entre parenthèses" l'existence en soi du phénomène étudié et dépasser ainsi notre "attitude naturelle" envers «tout ce monde naturel qui est constamment "là pour nous", "présent", et ne cesse de rester là à titre de "réalité"» [3]. On pourait voir ici une

---

[1] ***Il sacro nella storia religiosa dell'umanità***, Milano, Jaca Book, 1981, 1995, p. 58.

[2] L'ouvrage, traduit par Paul Ricoeur, a paru chez Gallimard en 1950, dans la Bibliothèque de philosophie dirigée par Maurice Merleau-Ponty et Jean-Paul Sartre.

[3] La citation complète du texte de Husserl me semble extrêmement importante pour éclairer l'attitude scientifique d'Eliade: «Ce que nous mettons hors du jeu, c'est la thèse générale qui tient à l'essence de l'attitude naturelle; nous mettons entre parenthèses absolument tout ce qu'elle embrasse dans l'horizon ontique: par conséquent tout ce monde naturel qui est constamment "là pour nous", "présent", et ne cesse de rester là à titre de "réalité" pour la conscience, lors même qu'il nous plaît de le mettre entre parenthèses. Quand je procède ainsi, comme il est pleinement au pouvoir de ma liberté, je ne nie donc pas ce "monde", comme si j'étais sophiste; je ne mets pas son existence en doute, comme si j'étais sceptique; mais j'opère l'"epohi" phénoménologique qui m'interdit absolument tout jugement portant sur l'existence spatio-temporelle. Par conséquent toutes les sciences qui se rapportent à ce monde naturel – quelle que soit à mes yeux leur solidité, quelque admiration que je leur porte, aussi peu enclin que je sois à leur opposer la moindre objection – je les mets hors

bonne description de l'attitude d'Eliade envers les faits historiques: il les présente, mais il les met ensuite "hors circuit", par une "réduction phénoménologique" afin de pouvoir étudier leur essence. L'historicité admise en premier lieu se trouve donc "réduite" vigoureusement en second lieu afin de permettre à la conscience du chercheur la contemplation de l'essence tant désirée. Cette opération, fondamentale pour la méthode de Husserl, conduit à des problèmes parfois insurmontables dans les sciences. Comment opérer la réduction, réduire quoi et jusqu'à quel point et comment reconnaître l'essence, une fois arrivé jusqu'à elle? Le seul volume publié des ***Idées*** ne répond pas à ces questions. Mircea Eliade ne se pose, lui non plus, ces questions, mais il agit, dans son travail, ainsi que tous les phénoménologues d'ailleurs, *comme si* la réponse s'imposait de soi dans la pratique. On pourrait dire que tous les livres d'Eliade traitent de l'essence des phénomènes religieux et tous ses termes devenus célèbres – épiphanie, axis mundi, illo tempore etc. – sont autant de termes qui expriment l'essence des phénomènes religieux *en dépit* de leurs contextes historiques différents. Ce qui a déclenché la critique des historiens des religions (entre autres, à Bergamo même pendant le Colloque d'octobre 1996), me semble donc porter non pas tant sur l'absence du contexte historique dans les livres d'Eliade que sur l'approche essentialiste de ce contexte, sur la réduction phéoméno-logique des différences culturelles et historiques entre les phénomènes étudiés en faveur de leur essence commune. Les historiens donc critiquent par là plutôt Husserl qu'Eliade: ils ne nient pas l'essence en question, mais se montrent plutôt intéressés par les différences spécifiques entre les "mondes qui sont là". On pourrait leur répondre, et on leur a répondu, qu'Eliade agit en ceci en philosophe, et que la phénoménologie est, par définition, indifférente à ce genre de critiques venues de la part des historiens qui restent, dans leur travail, pris dans ce que Husserl nomme dès le début "l'attitude naturelle". C'est d'ailleurs pourquoi Eliade a toujours dit qu'il faut partir de l'histoire pour la dépasser ensuite. L'essence du sacré est son être différent du

circuit, je ne fais absolument aucun usage de leur validité...» (***Idées***, pp. 102–103).



nôtre. Il se manifeste dans notre monde, dans l'histoire, mais ce qu'on perçoit dans celle-ci ce ne sont que des manifestations, des "illustrations", son essence se trouvant ailleurs. Il faut justement quitter la manifestation "naturelle" (historique) du sacré pour arriver à son essence (éternelle), dit Eliade, fidèle à son approche phénoménologique. Sans vouloir me prononcer sur ce débat entre historiens et phénoménologues, je voudrais suivre, par la suite, seulement les aspects philosophiques de la théorie d'Eliade.

Étant donné le fait que le moi se tourne intentionnellement vers l'objet, Husserl distingue entre l'objet de la perception (*Gegenstand*) et celui d'un acte intentionnel (*Objekt*) qui est, en plus, l'objet d'une attitude valorisante: "dans l'acte d'évaluer (*Werten*) nous sommes tournés vers la valeur, dans l'acte de la joie vers ce qui réjouit, dans l'acte d'aimer vers ce qui est aimé... " (***Idées***, p. 119). «Quand je suis tourné vers une chose pour l'évaluer... ce n'est pas la chose simple, mais la chose évaluée ou la valeur... qui est le corrélat intentionnel complet de l'acte d'évaluation... Il nous faut distinguer entre la chose (*Sache*) pure et simple et l'objet (*Objekt*) intentionnel complet... Nous diriger vers la chose c'est l'observer, la saisir; nous sommes également "dirigés" vers la valeur, mais ce n'est plus de façon à la saisir. Le mode d'actualité ne porte plus sur la représentation de la chose (*das Sachvorstellen*), mais aussi sur l'évaluation de la chose qui enveloppe cette représentation». Dans ce deuxième cas, une nouvelle conscience surgit: «toutes les fois qu'une nouvelle conscience prend position (*stellungnehmende*) à l'égard de la chose [et] se fonde sur la première [conscience, S. A.], il se produit une séparation entre la chose et l'objet intentionnel complet (par exemple entre "chose" et "valeur"), de même entre "observer" et "avoir-sous-le-regard-de-l'esprit."» (***Idées***, pp. 120–121).

Il me semble que ce magnifique texte de Husserl sert de fondement (au moins) à trois attitudes philosophiques envers le langage dans notre siècle: la sémiotique, la théorie des actes de langage et la théorie du sacré. Le fait de nous diriger intentionnellement vers une chose transforme cette chose aussi bien que nous-

même: notre attitude ajoute au *Gegenstand*, à la *Sache*, une dimension nouvelle, une valeur, qui la transforme en *Objekt*, tandis que nous-mêmes nous passons de la simple représentation de la chose, *die Sachvorstellung*, à une attitude valorisante, de la simple conscience de la chose à une seconde conscience, greffée sur la première, qui englobe aussi la valeur. Il est cependant important d'observer la différence entre les deux attitudes: si par la représentation nous saisissons l'objet, par l'attitude valorisante nous ne pouvons pas saisir la valeur – elle nous fuit, dans un sens – mais seulement "l'avoir-sous-le-regard-de-l'esprit". Le mot-clé est celui de "valeur". Pour la semiotique, tant de Saussure que de Peirce, cette valeur n'est que le signifié du signifiant, ou l'*intérpretant* du *representamen*: à ce qu'on voit, lit etc., donc au signifiant présent, s'ajoute une signification (Saussure) et/ou l'objet (absent) auquel le signe réfère (Peirce): ces deux dernières entités ne sont donc pas perçues en tant que telles. Si le *Gegenstand* est ce qu'on voit, l'*Objekt* est ce qu'on ne voit pas, mais ce qu'on comprend grâce à la *semiosis*. Les deux objets sont, en effet, différents mais du même ordre: notre attitude intentionnelle englobe un objet, présent en tant qu'objet, et sa signification, "absente" dans le sens qu'elle n'est pas directement perceptible, mais qui est représentée, "présentifiée", par l'objet signifiant. On a ainsi à faire avec une transcription "laïque" du mécanisme intentionnel et de la valeur (surajoutée). La théorie des actes de langage voit ce mécanisme en tant qu'action et s'intéresse à ce qu'on peut faire avec lui: ce sont justement la joie, l'amour, l'évaluation, dont Husserl parle, qui sont traduites en termes d'illocutions – communication de l'attitude du locuteur à l'allocutaire – et de perlocutions: transformation, par cette communication, de l'attitude de l'allocutaire. La valeur surajoutée s'exprime, dans ce cas, par l'influence qu'on a sur l'Autre. Or, c'est justement la théorie du sacré qui donne une interprétation ontologique à la valeur envisagée par les deux autres théories dans un sens purement epistémologique. Otto parle du fait que le sacré se manifeste dans le monde. Eliade décrit cette manifestation en tant que hiérophanie: le sacré se manifeste dans les *Gegenstände* de notre monde et les transforme en *Objekte* sans que ceux-ci cessent d'être par là des objets habituels, *Gegenstände*. Le sacré est donc quelque chose qui

n'est pas perceptible en soi, mais seulement en tant qu'investi dans un objet qui, par là, rend le sacré visible, le présentifie. Jusqu'ici aucune différence à signaler entre Saussure et Eliade. La différence devient apparente au moment ou nous nous demandons qu'est-ce que c'est exactement que cette valeur nouvelle, le sacré. Est-il, par exemple, une autre substance, comparable aux substances cartésiennes? Une force? Une énergie? Eliade ne définit pas le sacré mais se déclare contre la théorie de Durkheim qui voyait la *mana* – en tant qu'une forme du sacré – comme une force impersonnelle: la question d'un prédicat personnel, ou impersonnel, ne se pose pas, selon Eliade, seul le prédicat ontologique compte; le sacré existe, est réel, tandis que l'objet dans lequel il se manifeste, l'objet profane n'existe pas, il est irréel, ou pseudo-réel. "...le sacré est fort, puissant, parce qu'il est réel (...) puissance veut dire à la fois *réalité*, *pérennité* et *efficacité*" (***Mythes, rêves et mystères***, pp. 162–163). "Toute hiérophanie est une kratophanie, une manifestation de force" (*idem*, p. 158). Dans le même chapitre Eliade renvoie aux "pénétrantes analyses de Rudolf Otto" et rappelle le *mysterium tremendum* et le *mysterium fascinans* du sacré, afin de conclure: "le sacré se manifeste toujours comme une puissance d'un tout autre ordre que les forces naturelles" (*idem*, p. 156). Par rapport aux objets survalorisés en tant qu'objets sacrés, il précise: «la pierre sacrée, l'arbre sacré ne sont pas adorés en tant que pierre et en tant qu'arbre, ils le sont justement parce qu'ils sont des *hiérophanies*, parce qu'ils "montrent" quelque chose qui n'est plus pierre ni arbre, mais le *sacré*, le "ganz andere"» (*idem*, p. 157). Un arbre sacré a, donc, un *sens* ajouté à celui d'arbre habituel (le sémioticien pourrait être d'accord avec ceci), mais ce sens me glace d'effroi et me fascine (illocution et perlocution accomplies, dirait Searle froidement), parce qu'il fait ainsi entrer dans mon pauvre monde profane l'éclat insupportable d'un monde ontologiquement différent (ce que ni Peirce ni Austin n'auraient jamais pensé). La "valeur" de Husserl devient une valeur ontologique. On peut donc affirmer qu'Eliade bâtit sur les fondements husserliens la théorie d'un sens ontologiquement autre, celle du sacré en tant que *sacer* et *sanctum*, à la fois. À regarder de près, la définition du sacré n'est cependant qu'une définition négative. Le sacré est puissant, il est réel

dans le sens de sa pérennité, et ceci implique le manque de ces qualités dans notre monde profane: celui-ci est faible et évanescent, sauf lorsque le sacré, en le visitant, le rend, lui aussi, fort et durable. Apparemment, le sacré est le terme fort de l'opposition, mais en fait il n'est fort que par la négation de la faiblesse du terme faible, le profane. Chaque terme est défini par la négation de l'autre, ce qui ferait sourire Saussure et ricaner Derrida: celui-ci pourrait y voir une instance inattendue de la *différance* infinie du fondement ultime du sens. La décision sur la question: lequel des termes est le terme puissant et lequel le terme faible, est une décision circulaire, parce qu'elle dépend d'une décision préalable du juge: s'il est croyant, le sacré est le terme fort, s'il ne l'est pas, le terme fort et réel est le profane, l'histoire, le quotidien. On s'aperçoit ainsi que tout le monde peut partir de la définition de l'acte intentionnel de Husserl, parce qu'elle est une définition *syntactique*. Aussitôt qu'on veut lui prêter un contenu, la rendant sémantique, ou idéologique, le désaccord surgit en force parce que toute position idéologique renvoie à d'autres prises de positions, et celles-ci à leur tour à d'autres encore. Le sacré constitue l'essence du phénomène religieux pour celui qui phénoménologiquement croit à l'existence d'une essence et religieusement croit à l'ouverture de notre monde vers un monde ontologiquement autre. Il faut toutefois préciser que le sacré n'est pas, dans la perspective d'Eliade, une substance, ni un monde qu'on puisse définir positivement, ainsi que l'ont fait les théologiens, ou que l'ont décrit les mythologies. Le sacré n'est pas le Dieu des chrétiens ni le Bouddha, il n'est que *ce* qui rend possibles de telles figurations narratives, que ce qui provoque une rupture dans notre univers et lui donne, par cet acte, du sens à posteriori. Il n'est que l'effroi fondamental qui déclenche la *sinngebung*, que le sentiment vague mais angoissant qu'il y a dans notre vie *quelque chose* d'autre que cette vie. Et c'est justement cette chose *indicible* qui rend significatifs nos énoncés dicibles. Eliade donne donc une *définition différentielle* du sacré et pas du tout une définition substantielle: d*as Ganz Andere*, comme disait Otto, et rien de plus. Cependant peu de gens se rendent compte de cette faille dans la texture du quotidien par où le sens jaillit. Dans la plupart des cas, les gens impliqués ne comprennent même pas

ce qui leur arrive; voir la plupart des récits d'Eliade. Celui qui comprend ne dit, *ne peut* jamais dire *ce* qu'il comprend, mais seulement le fait *qu'il* comprend quelque chose d'indicible, de non-communicable, sauf par des paroles mystérieuses, qui font naître des interprétations indécidables, ainsi qu'il arrive par exemple à Valentin, Iliescu et à leurs amis dans le récit ***La umbra unui crin*** (À l'ombre d'un lys)[1]. Valentin (peut-être Iliescu lui-aussi) lit dans les *Gegenstände* des *Objekte*, et autant de hiérophanies du sacré. Il se transforme par là en *homo religiosus*, un homme qui, à vrai dire, n'est pas un croyant, mais seulement un bon lecteur, quelqu'un qui se rend compte du fait que *quelque chose arrive*, et non pas, ou pas encore, de *ce* qu'il arrive. À vrai dire, même cette interprétation minimale paraît incertaine car le message, s'il y en a un, nous est transmis par des racontars confus.

C'est ici, je crois, le point ou la pensée d'Eliade rejoint celle de Heidegger – ainsi qu'on va le voir tout de suite – et aussi le point ou elle s'approche beaucoup plus que l'on ne croyait de celle de quelques philosophes post-modernes; ce qu'on verra plus tard.

Le sacré et l'Être

C'est justement ce manque, ou cette impossibilité d'une définition substantielle du sacré, qui rapproche, paradoxalement, Eliade de Heidegger. ***Sein und Zeit*** [2] distingue l'Être (*Das Sein*) de l'Étant (*Das Seiende*) et condamne l'oubli de l'être dans la

---

1 Voir aussi mon article ***Mircea Eliade. La narrazione contro il significato***, in: "Mircea Eliade e l'Italia", a cura di Marin Mincu e Roberto Scagno, Milano, Jaca Book, 1986, pp. 29–311.

2 ***L'Être et le Temps*** paraît en traduction française chez Gallimard dans la même Bibliothèque de philosophie que le livre de Husserl, mais "une génération plus tard", en 1964.

philosophie moderne. ***Einführung in die Metaphysik*** [1] commence par la phrase célébre: "Pourquoi donc y a-t-il l'étant et non pas plutôt rien?". "Telle est la question", ajoute Heidegger. Les objets (*entia*) sont ce qu'on peut tenir dans la main, comme cette craie par exemple, dit-il, mais aussi quelque chose qui les fait être (*esse*). Ce dernier, le *esse*, est en soi insaisissable, c'est seulement par les *entia* qu'on peut le saisir: "lorsque nous voulons saisir l'être c'est toujours comme si nous refermions la main sur le vide" (***Introduction à la métaphysique***, p. 47). L'Être se manifeste donc par l'Étant qui le rend présent. L'Étant n'est pas seulement un objet mais "l'épiphanie d'un monde" (***Introduction***, p. 73), sinon le monde "se détourne de nous" et l'Étant devient un objet à regarder ou le produit d'un faire. La vérité est définie exactement de la même manière que l'être, non pas comme une correspondance des mots et des choses, ainsi que dans la logique médiévale (*adaequatio intellectus et rei*) et moderne (Tarski), mais comme un dévoilement: l'être, ainsi que la vérité, est quelque chose qui apparaît (devient présent) et s'épanouit, "se découvre". Apparence ne veut donc pas dire non-être, mais une latence qui se dévoile. Le sens est "la patence de l'Être et non seulement de l'Étant" (***Introduction***, p. 93). Cette "découverte" arrive au langage par l'énoncé: "La révélation de l'être-là implique essentiellement le discours" (***L'Être et le temps***, p. 269).

L'homme se tient dans l'éclaircie de l'être, il est le seul étant qui peut percevoir son être-là (à la différence des animaux). "Se tenir dans l'éclaircie de l'Être, c'est ce que j'apppelle l'ek-sistence de l'homme" (***La lettre sur l'humanisme*** [2], p. 90), mais celle-ci "n'est pas identique au concept traditionnel d'*existentia*, qui désigne la réalité [nommée ailleurs *actualitas*, ou *Gegenwart*, S. A.] en opposition à l'*essentia* conçue comme possibilité" (*idem*, p. 92). «L'"ek-sistence" est l'habitation ek-statique dans la proximité de l'Être» (*idem*, p. 120), [l'homme] "se tient en extase (er steht... hinaus) vers l'ouverture de l'Être" (*idem*, p. 131). "La proposition: l'essence

---

[1] Le cours de 1935 est publié par Max Niemeyer en 1952 et par Gallimard en 1967. ***L'Introduction à la metaphysique***.

[2] La ***Brief über den Humanismus***, de 1946, paraît en français dans "Questions", vol. III, Gallimard, 1966.

de l'homme repose sur l'être-au-monde, ne décide pas non plus si, au sens métaphysico-théologique, l'homme est un être du seul en-deçа ou s'il appartient à l'au-delà" (*idem*, p. 132) et ceci rend aussi impossible la décision sur l'existence, ou la non-existence, des dieux. Avant d'insister sur ce dernier point, il convient de préciser que ce *hinausstehen* "dans" l'ouverture de l'Être, cette ek-sistence de l'homme *sur le seuil* de l'Être – il est sorti (*hinaus*) de soi comme étant, mais non pas (encore) arrivé dans l'Être – échappe à l'opposition habituelle entre existence (actualité) et essence (possibilité), puisque l'homme habite par définition dans la proximité, dans le voisinage, *à côté* de l'Être, et rend indécidable la question si l'homme "est un être du seul en-deçа ou s'il appartient à l'au-delà". La mondanité de l'homme (le fait qu'il est dans le monde), ne doit pas être interprétée, selon Heidegger, ni dans le sens matérialiste, positiviste (*idem*, p. 126) – l'homme est tout à fait pris dans l'en-deçа du seuil – ni dans le sens chrétien (*idem*, p. 131): il s'est détourné de Dieu. Cette ek-sistence de l'homme, sur le seuil entre l'étant et l'Être, exprime donc l'ouverture de l'homme à l'Être.

Mais comment peut-on parler de l'Être sans même essayer de le définir? Heidegger se rebiffe contre toute interprétation théologique de sa position: "la confusion (...) de l'être-là avec un sujet absolu idéalisé appartient à l'héritage de la théologie chrétienne. Il s'en faut que tous vestiges de cet héritage soient aujourd'hui rayés de la problématique philosophique" (***L'Être***, p. 275). "Mais la pire méprise serait de vouloir expliquer cette proposition sur l'essence ek-sistante de l'homme comme si elle était la transposition sécularisée et appliquée à l'homme d'une pensée de la théologie chrétienne sur Dieu (Deus est suum esse) (***Lettre***, p. 96)". Quel-ques pages plus loin pourtant il exclame: "L'Être est Ce qu'Il est!" (*idem*, p. 101; les majuscules de cette formulation presque biblique sont de Heidegger, S.A.), mais il y ajoute tout de suite: "L'Être ce n'est ni Dieu ni un fondement du monde. L'Etre est plus éloigné que tout étant et cependant plus près de l'homme que chaque étant" (*idem*, p. 102). Heidegger admet qu'on peut facilement le critiquer en disant: "cette philosophie ne se décide ni pour ni contre l'existence de Dieu. Elle reste cantonnée dans

l'indifférence" (*idem*, p. 133). Il rejette pourtant la seconde conclusion et établit une série de présuppositions entre quelques concepts-clé: l'Etre, le sacré, la divinité, Dieu. «Ce n'est qu'à partir de la vérité de l'Etre que se laisse penser l'essence du sacré. Ce n'est qu'à partir de l'essence du sacré qu'est à penser l'essence de la divinité. Ce n'est que dans la lumière de l'essence de la divinité que peut être pensé et dit ce que doit nommer le mot "Dieu"» (*idem*, pp. 133–134). La dimension du sacré reste fermée "tant que l'ouvert de l'Etre n'est pas éclairci et n'est pas proche de l'homme" (*idem dito*). Sa philosophie n'est donc ni théiste ni athée dans le sens que la question de l'Etre se trouve en amont de cette définition, mais ouvrir l'homme sur l'Etre rend possible son ouverture sur le sacré aussi bien que sur la pensée de la divinité et de Dieu. Cette approche logique et kantienne (étudier les conditions de possibilité d'une certaine pensée) surprend le lecteur de tant d'autres pages critiques de Heidegger envers la logique et Kant. Il est néanmoins évident que l'Etre, pour lui, ne s'identifie pas au sacré mais qu'il n'est que sa condition.

D'autre part, la révélation de l'être ne se produit pas tous les jours. Le lieu où ceci peut arriver est l'esprit, mais l'esprit est faussé en intellect, constate Heidegger, entre autres dans ***l'Introduction*** de 1935 et, ainsi que la civilisation moderne, se trouve sur la voie de la décadence. Par contre, "l'essence de l'esprit (...) est l'ouverture déterminée à l'estance de l'être" (p. 60). "Le vrai n'est pas pour tout le monde, mais seulement pour les forts" (*idem*, p. 141). Parmi ceux-ci il y a une catégorie privilégiée: les poètes. D'une part, "le langage est ce qui, en général et avant tout, garantit la possibilité de se trouver au milieu de l'ouverture de l'étant"; il n'est pas seulement un instrument mais un "avènement" (*Ereignis*) (***Approches de Hölderlin***[1], p. 48). D'autre part, "une parole essentielle a souvent l'air, dans sa simplicité, d'être une chose non-essentielle" (*idem*, p. 47). Si un énoncé habituel garde cette ambiguïté, celui d'un grand poète est différent; la vérité vient au langage grâce aux poètes: "mais le poète disant la parole essentielle, c'est alors seulement que l'étant se trouve par cette nomination nommé à ce qu'il est, et ainsi connu comme étant. La

[1] Les ***Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung***, de 1951, paraissent chez Gallimard en 1962.

poésie est fondation de l'être par la parole" (*idem*, p. 52). L'exemple classique de cette fonction presque mystique de la poésie est naturellement Hölderlin. En partant des vers de celui-ci: "et les signes sont/depuis le lointain des âges le langage des dieux", Heidegger fait le commentaire suivant: "Le dire du poète consiste pour lui à surprendre ces signes, pour ensuite faire signe à son peuple. Cette surprise des signes est une réception, mais c'est en même temps aussi un nouveau don (...). La fondation de l'être est liée aux signes des dieux" (*idem*, p. 57).

Si j'ai abusé, je crains, des citations heideggeriennes, c'est que j'ai essayé de lire ses livres *à côté de* ceux d'Eliade (dont je ne donne pas des citations parce que je les suppose connues par le lecteur). On pourrait dire qu'une telle lecture reproduit, en tant que conclusion, la supposition dont elle est partie. Peut-être, mais la ressemblance des concepts et de leurs formulations par les deux philosophes est éblouissante. Une grande analogie me semble ainsi exister entre la définition du sacré chez Eliade et celle de l'être chex Heidegger: les deux domaines sont transcendants à ceux de l'étant, ou du profane; le sacré et l'Etre sont "réels" et rendent possibles l'existence de deux autres domaines, le profane et l'étant; en même temps, les premiers "se découvrent", "se révèlent", se manifestent (par l'épiphanie) dans l'étant, ou le profane; il est impossibile de définir l'être et le sacré d'une manière précise, positive, substantielle (toute définition de l'être le transforme en un étant!). Les deux concepts se trouvent en dehors de la métaphysique classique du sujet et de l'objet (Heidegger ne renvoie aucunèment à la conscience pure, au Moi, ainsi que le faisait Husserl, mais il se trouve, ainsi qu'Eliade, dans la même approche essentialiste héritée de Husserl). La révélation de l'être et du sacré n'est possible que par le langage mais celui-ci peut également les cacher, la "parole essentielle" ressemble à s'y méprendre à celle "non-essentielle". Le poète, chez Heidegger, ou n'importe qui (un innocent, dirais-je), chez Eliade, jouit d'emblée du privilège de lire "les signes" correctement (et arrive, par là, à devenir un *homo religiosus*, chez Eliade): l'être investit alors l'étant, le sacré l'objet profane.

D'autre part, Heidegger proteste contre l'*identification* de l'être avec le sacré, et d'autant plus contre une réduction réligieuse de ses concepts. Il ne précise pas la différence entre l'être et le sacré mais propose une relation entre ces concepts: le sacré présuppose l'être. Si leur identification n'est pas possible et si la présupposition de l'être par le sacré est acceptable, ne pourrait-on pas supposer aussi *une analogie* entre eux? J'aimerais proposer l'analogie suivante: *l'être est défini et il se manifeste dans l'étant, selon Heidegger, de la même manière que le sacré est défini et se manifeste dans le profane, selon Eliade*. Or, cette conclusion nous fait venir tout de suite à l'esprit les théories du sens conçues par Husserl, Saussure et Peirce. Une homologie des concepts semble dés lors possible selon les lignes suivantes (l'espace de cet article ne me permet pas d'ajouter Peirce à Saussure et Otto à Eliade, mais leurs rapports semblent évidents):

Saussure	*Husserl*	*Heidegger*	*Eliade*
signifiant	Gegenstand	Étant	profane
		laïque	homme naturel
signifié	Objekt	Être	sacré
		poète	homo religiosus

Le signifiant présent, perceptible, manifeste le signifié, absent, imperceptible, et c'est ainsi que le signe, par leur unité, fait possible le sens. La structure formelle du signe est exactement celle de l'hiérophanie chez Eliade mais la différence entre eux est fondamentale: la définition sémiotique est tout à fait sécularisée, puisqu'il n'y a plus de différence ontologique entre le signifiant et le signifié. C'est exactement le *mysterium tremendum* d'Otto et d'Eliade qui fait défaut dans la sémiotique. De la même façon, Heidegger, en parlant de son horloge, dans ***l'Introduction à la metaphysique***, distingue dans "l'horloge" le mot, sa signification et la chose: le mot est un signe pour la signification et celle-ci indique l'objet (pp. 95–96), dit-il, en reprenant la catégorie d'indice de Husserl. Mais Heidegger, certainement sans le savoir, répète par là aussi le triangle sémiotique de Peirce: le *representamen*, l'*interprétant* et l'*object*. Mais, précise

Heidegger, le mot et la signification n'épuisent pas "l'estance de l'être". Il manque donc à ce triangle du sens ce qu'il manquait aussi aux deux termes de Saussure selon Otto et Eliade, à savoir la dimension *transcendante* de l'être, respectivement du sacré. Heidegger et Eliade auraient pu tomber d'accord sur ce que les sépare de Saussure et Peirce: la présence de la transcendance dans leurs théories *versus* son absence dans les théories sécularisées. Otto, Heidegger et Eliade siègent avec le sacré, Durkheim et les philosophes du langage avec le profane et nient ainsi la différence entre le sacré et le profane.

Il y a aussi des différences entre Heidegger et Eliade: le poète de Heidegger interprète les signes des dieux, l'homo religiosus d'Eliade répète les gestes des dieux *in illo tempore*. En plus, Heidegger parle de l'historialité de l'être-là qui existe dans le temps, un temps irreversible; l'homme vit dans la perspective de la fin (*das Zu-Ende-Sein*), ce qui le constitue dans le souci (*die Sorge*). L'acceptation, par Heidegger, des soucis est contraire aux espoirs d'Eliade. Dans le ***Mythe de l'Eternel retour*** celui-ci proteste contre l'historicisme de Heidegger qui laisse l'homme désarmé face à la terreur de l'histoire, tandis qu'aussi bien les conceptions traditionnelles, qui se tournent avec nostalgie vers l'*illo tempore*, que le marxisme, qui renvoie celui-ci, utopiquement, dans l'avenir, protègent l'homme de cette terreur de l'histoire[1].

En fait, la théorie d'Eliade sur le sacré est une théorie du sens, comparable à celles que d'autres philosophes ont conçues dans les premières décennies de ce siècle. L'unique différence en est que le sens qu'Eliade voit apparaître dans la hiérophanie est essentiellement

[1] Je me permets de remarquer aussi le fait que le schéma ci-dessus n'est pas tout à fait rigoureux. Il ne faut pas lire les colonnes de Heidegger et d'Eliade comme si le poète était le signifié du laïque, ou l'homo religiosus celui de l'homme naturel, mais seulement dans le sens que l'homme laïque vit dans l'étant, et l'homme naturel dans le profane, *tandis que* le poète vit dans l'Être, selon Heidegger, et l'homo religiosus dans le sacré, selon Eliade.

autre que le sens habituel des mots et des choses. En parlant du sacré, au lieu de parler de l'être, comme Heidegger, Eliade est un "philosophe *de la religion*" au lieu d'être un "philosophe" tout court, ainsi que Heidegger. C'est pourquoi Eliade parle de l'*homo religiosus*, dont Heidegger ne souffle pas mot. Cette différence est sans doute réelle, pourtant c'est une différence de nuance. Ce que j'ai voulu démontrer ici, et ce qu'on a négligé de préciser jusqu'à présent, je crois, est le fait qu'Eliade, en tant que "*philosophe* de la relgion" est très proche de Heidegger: le sacré investit le profane de la même manière que l'être le fait par rapport à l'étant, et la compréhension de cet investissement par les privilégiés se produit, chez les deux philosophes, de la même manière. D'autre part, les théories sémiotiques, en tant que théories sécularisées, transforment cet investissement en un mécanisme sémantique universel: n'importe quel sens se manifeste de la même manière que l'être de Heidegger et le sacré d'Eliade: *everyman* prend la relève du *poeta vates* et de l'*homo religiosus*, mais ce procès de la démocratisation du sens – *everyman* comprend *everybody* – est aussi le procès – ici Eliade rejoint, de nouveau, Heidegger – d'une perte irémédiable: le monde perd *son* sens.

"Lettura debolista" d'Eliade

Il me reste à regarder cette théorie du sens d'un point de vue contemporain[1]. Je vais donc me référer au dernier livre de Luc Ferry, ***L'Homme-Dieu, ou le sens de la vie*** (Grasset, 1996) et à ***Credere di***

[1] Ceci n'implique guère que les relations entre la philosophie d'Eliade et celle de Husserl, ou de Heidegger, soient éclaircies. Ces relations ont été étudiées jusqu'à présent surtout par les historiens de la religion, et non pas par des philosophes, ce qui fait que l'analyse proprement dite philosophique y manque (voir par exemple Douglas Allen: ***Mircea Eliade et le phénomène religieux***, Payot, 1982. Allen suggère une influence de Merleau-Ponty, plus forte que celle de Husserl, sans l'aproffondir: pp. 136, 180–181).



credere de Gianni Vattimo (Garzanti, même année). A la différence de ***La condition post-moderne*** de Lyotard, Ferry et Vattimo définissent la modernité surtout par le procès de sécularisation qui a séparé le sens du monde et le sacré. Eux aussi partent donc, comme Heidegger et Eliade, et les philosophes du langage, de la mort de Dieu, annoncée par Nietzsche, eux aussi se demandent comment fonder le sens en l'absence du sacré. Ferry et Vattimo partagent avec ces philosophes du langage le fait de reconnaître ce que Heidegger et Eliade n'ont pas reconnu: la sécularisation a certainement eu un effet *positif*, l'émancipation de l'homme. Autrement que les philosophes du langage, qui essayent d'analyser le sens sans aucune recherche d'une fondation externe, Ferry et Vattimo reconnaissent cependant un second aspect, par où ils se trouvent du même côté que Heidegger et Eliade: la sécularisation a eu aussi un aspect *négatif*, l'impuissance de l'homme à fonder le sens sur quoi que ce soit. "Le sens du sens" ne se pose plus après "la mort du Dieu" (Nietzsche), nous vivons sur le mode du projet, mais nous ne nous demandons plus du tout quel est le sens du projet, dit Luc Ferry. Tant Ferry que Vattimo s'interrogent sur les conséquences de cette situation. Je ferai ici seulement quelques remarques rapides sur le livre de Gianni Vattimo.

"Il pensiero debole"[1] se contente, à la suite du débâcle des grands systemes, selon Vattimo, d'une theorie "del indebolimento come carattere costitutivo dell'essere nell'epoca della fine della metafisica"[2]. Les structures fortes ont caracterisé la modernité y compris la sécularisation. Si la modernité finit maintenant, devrions-nous retourner à la foi? Non, ou pas tout a fait, répond Vattimo. Ainsi que Ferry, il ne renonce pas à ce que la modernité a gagné: la faculté, le devoir de juger par soi-même et de refuser quelque dogme que ce soit. Comme il part de sa propre éducation chrétienne, Vattimo s'occupe seulement de la foi catholique. Les dogmes théologiques et la structure autoritaire de l'Eglise ne sont plus acceptables, selon lui, mais il faut bien accepter le noyau de la foi, le fait que Dieu s'est fait

[1] Voir le livre du même titre paru chez Feltrinelli, en 1983.

[2] ***Credere di credere***, Garzanti, 1996, pp. 25–26.

homme, l'incarnation, la *kenosis*. La réduction de la foi à cet élément produit alors une version faible du christianisme qui devient ainsi une "trascrizione dell'ontologia debole" en philosophie mais aussi "una trascrizione del messaggio cristiano" (***Credere***, p. 35). "Noi mezzo credenti", dit-il, nous voyons alors dans le procès historique de la sécularisation en Italie justement une purification de la théologie, parce que toute trace de violence disparaît en faveur de la tolérance envers l'autre. Vattimo souligne plusieurs fois le parallélisme entre la sécularisation et "l'ontologia del indebolimento" (*idem*, p. 60). On peut bien observer que l'insistance de Vattimo sur la charité, comme essence de ce christianisme "affaibli", menace de réduire la foi à une justification de l'éthique, mais elle ne rejette pas la différence ontologique entre le sacré et le profane. L'incarnation de Jésus, son passage du sacré au profane semble respecter cette différence, mais on peut se demander si elle n'est pas retirée par la suite: car si Dieu se fait homme, le sacré se nie lui-même. D'autre part, ce livre est le lieu de rencontre de plusieurs courants tant dans la philosophie que dans la théologie qui veulent "affaiblir" les anciennes convictions sans les rejetter entièrement. Nietzsche, Heidegger et la secularisation de la société témoignent, selon Vattimo, d'un changement de mentalité général dans notre temps.

Ferry et Vattimo ne semblent pas connaître l'oeuvre d'Eliade. Or, Eliade maintient, comme on l'a vu, le terme fort de la différence ontologique, le sacré, sa transcendance et la nécessité de fonder le sens là-dessus dans l'étude herméneutique, sans toutefois plaider pour une éthique du devoir et sans préciser quel sens positif a le sacré. S'il reprend les mythes, par exemples les mythes cosmogoniques, il ne dévoile pas leur sens "secret": le sens littéral est accepté tel qu'il est donné. Eliade n'est pas un prophète, mais plutôt un "interpreta debole": il annonce un sens sans se l'approprier, sans avoir la prétention de nous le transmettre. C'est à nous de le découvrir. Une lecture n'est pas la même chose qu'une initiation. Eliade nous demande seulement de croire à l'existence d'*une* vérité, sans la nommer. Vattimo ne demande pas mieux. Eliade voyait le passage du sacré au profane par la hiérophanie comme une illumination, sans établir une relation entre celle-ci et l'éthique. Vattimo, par contre,

renonce à la fulguration de la hiérophanie et parle avec une certaine simplicité de la *kenosis*, en renoncant à toute explication théologique de la charité, mais il lui attache des conséquences éthiques très importantes. On pourrait se demander quelle attitude pourrait avoir Vattimo envers l'oeuvre d'Eliade. Il me semble qu'un certain "affaiblissement" de la théologie et des dogmes qui en découlent a commencé avec Eliade et sa définition "différentielle" du sacré. Un heideggerien comme Vattimo pourrait s'intéresser aussi aux relations entre l'Être selon Heidegger et le sacré selon Eliade. Les deux concepts devraient revenir plus souvent, selon moi, dans les discussions sur l'état de la foi dans notre temps et sur la possibilité même de fonder l'éthique ou une théorie du sens sur de telles catégories "faibles" par rapport aux dogmes anciens.

CIORAN OU LES LENDEMAINS DE LA RÉVOLUTION *

"Être moderne, c'est bricoler dans l'incurable".
(Syllogismes de l'amertume).

1. Cioran et la modernité

Rien de plus risible, selon Cioran, que le Progrès, la Révolution, l'Utopie. "Concevoir une vraie utopie, brosser, avec conviction, le tableau de la société idéale, il y faut une certaine dose d'ingénuité, voire de niaiserie..." (**HU**, p. 107)[1]. Ce scepticisme, cependant, il ne l'a pas toujours eu. Ses premiers écrits, réédités récemment à Bucarest, nous font voir un jeune Cioran insoupçonné, prônant avec fougue et conviction la transformation fondamentale de la société et de la mentalité roumaine, sa "transfiguration" (**SR**, p. 46). En relisant ce livre en 1990, cinquante quatre ans après sa parution, Cioran le

* Publié dans ***La révolution dans les lettres***, réds. H. Ritter et Annelies Schulte Nordholt, Amsterdam, Ed. Rodopi, 1993, pp. 41 – 55.

1 J'utiliserai les sigles suivants pour citer quelques-uns des livres de Cioran: **SR** ***Schimbarea la față a României*** (La Transfiguration de la Roumanie), Bucarest, Humanitas, 1990 (Vremea 1939); **SA**: ***Syllogismes de l'amertume***, Paris, Gallimard, 1952; **TE**: ***La Tentation d'exister***, Paris, Gallimard, 1956; **HU**: ***Histoire et utopie***, Paris, Gallimard, 1960; **IEN**: ***De l'inconvénient d'être né***, Paris, Gallimard, 1973; **EA**: ***Exercices d'admiration***, Paris, Gallimard, 1986.

trouve "le plus passionné et en même temps celui qui m'est le plus étranger. Je ne m'y retrouve pas du tout, bien que mon hystérie d'alors me soit évidente" (**SR**, p. 5). Pour nous, ce livre est aussi surprenant qu'il l'a été à l'époque, parce qu'il combine une idéologie de droite – généralement nationaliste – avec des attaques acharnées contre la Roumanie, ce "petit pays", cette "culture mineure", ce peuple "voué au malheur", toujours prêt à accuser "le destin" de ses propres faiblesses.

Cioran rêve d'une Roumanie qui "ait la population de la Chine et le destin de la France" (**SR**, p. 99), une grande puissance qui puisse imposer au monde ses valeurs et sa volonté car, selon lui, il n'y a que les empires qui comptent dans l'histoire. Or, son pays n'avait aucune intention de le suivre sur cette voie de grandeur, d'où la rage, en 1936, de Cioran. Aussi ne parle-t-il pas d'une "révolution", mais d'une "transfiguration", imposée au pays, s'il le faut, par la force, afin de changer la mentalité, de délivrer l'énergie, de ressusciter les valeurs; il ne souffle mot d'un renversement du pouvoir. Si ceci est une révolution, elle est plutôt spirituelle que politique, et Cioran s'enorgueillit d'en être le prophète, plutôt que l'un de ses militants.

D'autre part, les autres livres roumains de Cioran expriment un état d'esprit tout différent: assailli de doutes, abattu par le désespoir (à vingt-trois ans!), Cioran y brosse déjà les grands thèmes de ses futurs livres français.

Cette double attitude envers la révolution, ou la transfiguration – appels effrénés et désespoir – sera tranchée en France. J'ai essayé ailleurs de dégager les thèmes profonds de ce douloureux procès que fut "le passage" de Cioran du roumain au français, d'un conflictuel "chez soi" à l'exil parisien, ancré à la fois dans l'universel et dans le nulle part[1]. En France, Cioran ne parlera de la révolution que pour s'en moquer: le prophète est devenu un mécréant. Aucune trace dans son oeuvre, non plus, des bouleversements qui, après la guerre, ont eu lieu dans l'Ouest (Mai 68 à Paris) autant que dans l'Est de l'Europe. Son projet de "transfiguration" échoué, Cioran se détourne, dira-t-on, de toute utopie *et* de toute préoccupation de l'histoire. Son silence pendant

[1] ***Portrait du penseur en jeune exilé*** (sous presse).

la première douzaine d'années où il vit à Paris – il n'y publie rien de 1937 à 1949 – renvoie peut-être aussi à un autre aspect du "passage" évoqué tout à l'heure: le *déniaisement* dont il était question plus haut. D'autre part, si Cioran ignore *les* révolutions, il ne cesse de réfléchir sur *la* révolution: ses présuppositions, son être utopique, ses racines dans la modernité. Réfléchir sur un thème veut dire pour Cioran réduire celui-ci à quelque chose de dérisoire et en même temps de déchirant. Il défigure (ou déconstruit?) cette série de termes – révolution, utopie, modernité – et il s'en affranchit d'une manière qui n'est pas sans rapport avec la critique que, depuis Lyotard, on s'est habitué à appeler postmoderne.

Serait-il donc un *post*moderne avant la lettre? J'hésite à utiliser, ce mot si habituel de nos jours, pour caractériser des textes écrits quelques trente ans plus tôt. Cioran me semble plus intéressant à étudier dans un contexte différent, bien qu'assez proche: celui d'un courant *anti*-moderniste qu'on avait à tort ignoré avant la parution du livre de Sloterdijk ***Kritik der zynischen Vernunft***. Cioran y est nommé une seule fois mais je ne doute guère de son appartenance au "kunisme", variante, selon Sloterdijk, du cynisme (nous y reviendrons). Si, d'autre part, on accepte le point de vue de Touraine dans ***Critique de la modernité*** – un livre que j'ai découvert grâce à Ferd Drijkoningen[1]; qu'il en soit chaleureusement remercié ici-même – selon lequel la "modernité classique" a été suivie, à partir du milieu du XIXe siècle, par une période de transition, notre période, dominée par la critique anti-moderne de Nietzsche, Freud, Marx, des avant-gardes etc., on pourrait se demander si le kunisme de Cioran et d'autres, ignoré par Touraine, ne représente pas un deuxième courant anti-moderne, marginalisé par le premier parce que plus radical. Ce deuxième courant me semble justement *l'envers* absolu du modernisme et de l'avant-garde, son *négatif*, son image spéculaire, déformée, sans doute, mais combien éclairante. Avant de plonger dans le miroir, reprenons toutefois quelques thèmes de l'avant-garde et de la modernité.

---

[1] Professeur de littérature française moderne à l'Université d'Amsterdam, un de mes collègues donc. Cet article est paru dans un Festschrift publié lors de son départ à la retraite en 1993 (S. A., 1999).

2. *Le Sujet et la Raison*

La révolution dans les lettres aurait dû accompagner les lettres dans la révolution, de Petrograd à Paris, de Milan à Berlin: rappelons-nous le monument pour la Troisième Internationale, de Tatlin, les oeuvres de Lissitzky, parmi lesquels le projet pour la tribune de Lénine, aussi bien que son livre ***Architektur für eine Weltrevolution***, la revue "MA" à Budapest, les manifestes futuristes et l'évolution ultérieure de Marinetti, l'engagement politique de plusieurs surréalistes[1]. Comme on connaît assez bien les détails de ces révoltes, je ne m'arrêterai par la suite qu'à leurs présuppositions philosophiques, celles qui, justement, ont fait l'objet des débats avec les post- ou les anti-modernistes.

Précisons d'abord l'usage des termes. Si, par *modernisme*, on entend d'habitude un courant littéraire et artistique qui a ses origines chez Baudelaire et qui englobe les grands noms du XXe siècle, de Proust à Eliot et de Wallace Stevens à Thomas Mann, on peut se demander si les avant-gardes historiques en font partie; elles lui sont contemporaines, mais elles refusent son esthétisme et, à l'esprit apolitique ou conservateur du modernisme, opposent une politique de gauche[2]. D'autre part, la *modernité* est un concept socio-historique et culturel beaucoup plus large: avec Touraine, Toulmin, Habermas, Maldonado et d'autres, on pourrait le considérer comme équivalent à la *Neuzeit*. Si l'avant-garde ne fait probablement pas partie du modernisme, elle constitue certainement une partie intégrante de la

---

[1] Cf. Paul Wood: ***The politics of the Avantgarde***, in "De grote Utopie", Amsterdam, Stedelijk Museum, 1992, pp. 353–382; F. Drijkoningen & J. Fontijn réds.: ***Historische Avantgarde***, Amsterdam, Huis aan de Drie grachten, 1982; K. Passuth: ***Les Avant-gardes de l'Europe Centrale***, Paris, Flammarion, 1988.

[2] Cf. Adorno 1970, Bradbury & J. McFarlane éds.: ***Modernism, Harmondsworth***, Penguin Books, 1976; J. Habermas: ***Der Philosophische Diskurs der Moderne***, Frankfurt, Suhrkamp, 1985; T. Maldonado: ***Il futuro della modernità***, Milano, Feltrinelli, 1987; S. Toulmin: ***Cosmopolis***, New York, the Free Press, 1990; A. Touraine, 1992; G. Vattimo: ***La fine della modernità***, Milano, Garzanti, 1985.

modernité. Cet usage des termes – l'avant-garde comme partie, spécifique, de la modernité – accepté par Bürger (1974), sera aussi le mien.

Si la modernité récuse en bloc les traditions – celles par exemple d'un Moyen-Âge organique et sacralisé – l'Avant-garde rompt, en plus, avec l'institution de l'art, telle qu'elle a été définie, selon Bürger, par le XIXe siècle: autonomie par rapport à d'autres pratiques sociales, esthétisme, unité de l'oeuvre. Sera Moderne, selon Adorno (1970) et Vattimo, ce qui sera Nouveau et le Nouveau sera toujours survalorisé par rapport à l'Ancien. L'acceptation du Nouveau ne va cependant jamais de soi; il s'agit, justement, de l'imposer, par la ruse ou par la force. Pour y arriver, les avant-gardes, et surtout le dadaïsme, ne dédaignent pas le scandale; agresser le bourgeois "réactionnaire" sert la bonne Cause. L'avant-garde rejette l'autonomie de l'art et veut réintroduire l'art dans la société. La destruction de l'ancien régime de l'art implique donc la destruction de l'ancien régime tout court; inversement, le nouvel art ne peut s'imposer qu'à côté d'un nouveau régime politique. Au niveau de la modernité en général, les agents du changement ont été, selon Touraine, l'entreprise économique capitaliste et la Nation. Elles constituent, avec la sexualité et la consommation marchande, le bloc des quatre "forces principales" de la modernité, cimenté par la rationalité instrumentale.

Ce bloc éclate dans la période qui va du milieu du XIXe au milieu du XXe siècle; les quatre forces constitutives deviennent autant de fragments séparés, dépourvus d'un principe unificateur; le centre du système est vide. Mais, remarque Touraine, la Raison et le Sujet se partageaient, au début de la modernité, le centre du système; elles se complétaient, au XVIe et au XVIIe siècles, comme la Renaissance et la Réforme. C'est plus tard seulement que la raison instrumentale s'est installée toute seule dans ce centre et c'est contre un tel primat de la rationalité, qui "désenchante" le monde (Max Weber) et le rend invivable, que vont se révolter les critiques de la modernité à partir de Nietzsche et Freud mais aussi tous les artistes et écrivains qu'on a l'habitude de nommer les modernistes.

L'éclatement de la modernité est allé de pair avec la dissolution du Moi (rationnel) dans les topologies de Freud, ou les rôles sociaux

de G.H. Mead, qui constituent la nouvelle charte du Sujet. L'individu se plie aux normes du groupe dont il va faire partie (*the generalized Other*), son "Soi" (*Self*) ne sera par la suite qu'un reflet de l'image du groupe[1]. Et l'individualité du Sujet? Mead l'accepte à contre-coeur; il en fait le Je (*I*) de l'individu mais le réduit à une réaction par rapport au groupe. Cette vision du Sujet a aujourd'hui quelque chose de terrifiant; un "lavage du cerveau" dont nous savons, entre temps, où il peut conduire. L'éparpillement du Sujet dans les structures du pouvoir – la *sujétion* dont parlait Foucault – ou dans celles d'un sens collectif insaisissable soulève à juste titre les protestations de Touraine. A part la sujétion, dit-il, l'expérience récente, surtout à l'Est, nous laisse également voir la subjectivation, la résistance du Sujet au système: aux rôles qui accablent son Soi, il oppose la liberté du Je. Touraine n'arrive à définir ce Je que par la négation: il est ce qui échappe à l'emprise du social, mais il n'est ni transcendance, ni forces obscures de l'inconscient, ni le narcissisme d'une "contre-culture de la subjectivité" (1992: p. 318) car il se constitue dans le mouvement social de la solidarité. C'est à partir d'un tel Sujet, de nouveau relié à la Raison, sans être dominé, toutefois, par elle, que Touraine pense redéfinir la modernité. Tout en acceptant certaines des critiques du Sujet, il refuse leur conclusion – la mort du Sujet – aussi bien que les alternatives post-modernes proposées par Lyotard ou Rorty. Retenons toutefois cette idée d'un Je pur, bien qu'intangible; nous verrons ce que Cioran en fera.

Le rejet du Sujet classique par le modernisme et encore plus par l'avant-garde avait un aspect social qu'il ne faut pas oublier: la création, au besoin par la violence, de quelque chose d'autre. Émancipation? Sans doute, bien que l'ouverture vers l'inconscient (surréalisme), ou la vitalité (futurisme), ne devait signifier, en fin de compte, que l'élargissement de ce que Bürger nommait la "Werkkategorie", l'instrument de travail de l'écrivain. L'homme nouveau à la place du Sujet bourgeois? Ce pas, qui devait par la suite déclencher la Terreur totalitaire, a malheureusement été franchi par

1 Cf. G.H. Mead: ***Mind, Self and Society***, The University of Chicago Press, 1962, (1934, 1).

beaucoup d'avant-gardistes et de modernistes. Il y avait de l'utopique là-dedans; en fait, ils croyaient sincèrement – sauf quelques opportunistes – à la possibilité aussi bien qu'à l'opportunité de ce changement révolutionnaire. L'avenir radieux n'était pas loin et il valait bien les renoncements du présent. Ainsi que l'observe Gumbrecht, la modernité se caractérisait, en général, par une asymétrie fondamentale entre *Erfahrungsraum,* constitué dans le passé, et *Erwartungshorizont,* dirigé vers l'avenir; celui-ci était par conséquent tout à fait ouvert, maniable, planifiable (Gumbrecht 1991: pp. 56–57). La longue marche de l'histoire vers cette avenir était impossible à arrêter, et elle ne pouvait suivre qu'un seul chemin, connu d'avance.

Cette présence de l'Utopie au coeur de l'avant-garde est indéniable. C'est pourquoi, précise Paul Wood fort à propos (voir note 1, page 204), certains avant-gardistes russes ont choisi l'opposition de gauche trotzkyste dans les années vingt, en protestant contre l'embourgeoisement de la NEP, et c'est aussi pourquoi, immédiatement après 1930, ils ont accepté même le stalinisme, dont ils prônaient au début la "saine" résolution de reprendre le projet d'une nouvelle société et d'un nouvel homme.

Si nous utilisons aujourd'hui le terme "Utopie" pour décrire ce projet, nous le faisons parce que nous sommes, justement, "dé-niaisés" (Cioran); nous savons ce que les avant-gardistes ne soupçonnaient point, le fait que l'Avenir des prophètes n'aura pas lieu. Nous nous étonnons souvent de l'aisance "naïve" avec laquelle tels modernistes "de droite" ou tels avant-gardistes "de gauche" ont accepté le passage d'une critique théorique du Sujet, de la société et de l'art bourgeois classique, à l'engagement *pratique* pour le parti – fasciste ou communiste – qui devait réaliser le nouveau Sujet, la nouvelle société et le nouvel art. Ce passage, logique pour eux, nous le regardons comme un scandale parce qu'entre-temps, nous sommes sortis de leur idéologie de la modernité. La manière même dont je pose le problème est d'ailleurs redevable à une mentalité post-moderne. Les trois termes – Sujet, société, art – ne sont plus liés, pour nous, par un lien univoque et nécessaire. Le Sujet se réalise, pour Touraine, dans la société mais aussi contre celle-ci, l'art est, selon Adorno, en même temps "fait

social" et "autonomie" (Adorno 1970: pp. 334–337). Les modernes l'entendaient autrement: l'art était inévitablement lié à la modernisation de la société, tant pour les écrivains qui la refusaient, selon une institutionnalisation esthétique de l'art, que pour les écrivains qui voulaient accélérer cette modernisation, selon les normes d'un art engagé, naturaliste entre autres.

On voit, encore une fois, combien la relation entre modernité, modernisme et avant-garde était complexe. Si la modernité s'avérait libérale et individualiste, et que le modernisme, ou l'avant-garde, choisissait l'extrême droite ou gauche, attachée à telle formule d'identité collective, elles partageaient cependant, toutes les trois, la croyance au progrès, au changement rationnel, (r)évolutionnaire, de l'histoire, et surtout au *sens* de l'action, qu'elle fût disciplinée ou anarcho-dadaïste. Si le modernisme artistique avait contribué à l'éclatement et du Moi et du système classique, il n'en partageait pas moins, avec la modernité dans son ensemble, la croyance en un possible rétablissement de l'unité du Sujet, en une certaine grandeur de l'homme, même si elle était plutôt d'ordre tragique. Il croyait aussi à l'efficacité de la Raison, instrumentale ou non, et au prestige de l'élite, esthétique ou politique et surtout au prestige de l'Art. L'avant-garde, de son côté, acceptait certains de ces présupposés mais en refusait d'autres. De notre point de vue, la modernité – classique ou "dissolue" – nous paraît jouir encore d'une unité et d'une ferveur, soit dans l'ordre libéral soit dans le projet révolutionnaire, dont nous ne pouvons plus nous réclamer. Lyotard avait sans doute raison d'expliquer cette unité – aujourd'hui perdue – par la force d'un méta-récit – l'émancipation, le sens, la richesse – qui la soutenait et la légitimait.

C'est tout cette ensemble de présuppositions, de relations internes et de légitimité qui, j'y viendrai par la suite, sera contesté par *l'anti-modernisme.*

3. *D'une fable antique*

«Dans le Craneion, à une heure où il faisait soleil, Alexandre le rencontrant lui dit: Demande-moi ce que tu veux, tu l'auras". Il [Diogène] lui répondit: "ôte-toi de mon soleil!"» (Diogène Laërce 1965: vol. II, p. 20). Cette anecdote, et d'autres pareilles, racontées par Diogène Laërce, constituent le portrait-robot du philosophe cynique. La rencontre avec Alexandre le Grand laisse voir, selon Sloterdijk, ce qu'on entendait dans le monde ancien par sagesse:

> "...nicht so sehr ein theoretisches Wissen als vielmehr einen unverführbaren, souveränen Geist [...]. Die Faszination dieser Anekdoten gründet darin, dass sie die Emanzipation des Philosophen vom Politiker zeigt. Hier ist die Weise nicht, wie der moderne Intellektuelle, ein Komplize des Mächtigen [...]. Diogenes' Antwort negiert nicht nur den Machtwunsch, sondern die Wunschmacht überhaupt." (Sloterdijk, 1983: p. 304).

Laërce ne raconte pas la suite de l'histoire; Alexandre s'est-il vraiment ôté du soleil? Et son exclamation, citée également par Laërce, mais dans un autre contexte, "Si je n'étais Alexandre, je voudrais être Diogène", est-elle la réponse donnée à Diogène lors de la même rencontre? Cette exclamation, non commentée par Sloterdijk, présente le rapport entre Pouvoir et Philosophie vu du côté du roi. Quand est-ce que cette rencontre aurait pu avoir eu lieu? En 337–336, lors des brouilles avec son père qui venait de prendre en secondes noces la jeune Cléopâtre, ce qui détermina Alexandre, avec sa mère Olympia, à quitter la Cour et à errer, seul, à travers le pays? Alexandre avait alors à peu près vingt ans et avait fini son apprentissage aristotélicien trois ou quatre années plus tôt. Ce jeune prince mélancolique, déçu par son père, ayant apparemment perdu son pouvoir de dauphin et en train de réfléchir sur la vanité du monde, aurait pu admirer l'ascèse du vieux philosophe. Mais aurait-il pu lui offrir tout ce qu'il voulait, autrement que par une amère auto-ironie? Quelques mois plus tard, Alexandre se réconciliait avec Philippe, revenait à la Cour, Philippe était assassiné et Alexandre devenait roi. Aurait-il pu rencontrer Diogène peu après, par exemple en 335, lors de son passage par Corinthe? Alexandre avait alors passé brillamment ses

premières épreuves de chef par la pacification foudroyante du royaume. Sans doute, tout le monde était accouru lui faire la cour. Non pas Diogène, car c'est Alexandre qui le "rencontre". L'aurait-il cherché à ce moment-là, peut-être pour une seconde fois, irrité par son manque d'intérêt et justement pour se montrer dans sa nouvelle hypostase, le Pouvoir au lieu de la Mélancolie? Ceci pourrait expliquer l'arrogance d'Alexandre qui, devant l'indifférence blessante de Diogène, semble perdre l'art de maîtriser ses réactions, qu'il avait appris d'Aristote.

En 335, Alexandre avait vingt-et-un ans et Diogène soixante-cinq. Alexandre se préparait à conquérir le monde. Il le fera, par la suite, et mourra en 323, un an après Diogène qui, lui, n'avait jamais bougé de sa place. Plus on réfléchit sur l'anecdote racontée par Laërce, plus elle perd sa vraisemblance historique et gagne en épaisseur symbolique. Si ces trois phrases font, en effet, partie d'un même dialogue, Alexandre exprimerait sa stupéfaction devant "l'impertinence" de Diogène mais aussi une certaine admiration, teintée de jalousie, devant l'absolue liberté d'esprit de ce vieillard à l'air d'un clochard, liberté que le jeune mélancolique, devenu roi, avait perdue. Diogène se sentait libre de jeter des vérités incommodes au visage de n'importe qui. La cité de Sinope, dit Laërce, l'avait chassé pour des provocations qu'Athènes tolérait; une tolérance répressive, découverte, vraisemblablement, avant Marcuse.

Le roi manifeste lui aussi cette tolérance, mais c'est lui, autant que les Athéniens, à en croire Laërce, qui provoque par son cynisme celui de Diogène. Alexandre est cynique du haut de son pouvoir, Diogène l'est du fond de son tonneau. Et Sloterdijk de distinguer entre *kunisme* et *cynisme*: «das Erste ist das Motiv der *Selbsterhaltung* in krisenhaften Zeiten, das Zweite eine Art von schamlosem, "schmutzigem" Realismus, der ohne Rücksicht auf konventionellle moralische Hemmungen sich zu dem bekennt, was "der Fall ist"» (Sloterdijk, 1983: p. 365). Le cynisme souligne les moyens dont dispose le pouvoir, le kunisme met en doute le sens ultime, les buts, de ce pouvoir. Alexandre, le Grand Inquisiteur et la raison instrumentale, "moderne" par excellence et comme telle critiquée par Horkheimer,

voilà autant d'exemples de cynisme. C'est le kunisme de Diogène, dit Sloterdijk, qui peut nous sauver du cynisme du Pouvoir.

Avant de revenir, par cette voie, à la modernité, examinons encore, indépendamment du commentaire de Sloterdijk, les discours que tiennent Alexandre et Diogène. Vus par le roi, ils semblent symétriques, interchangeables en principe, mais non pas dans la pratique. Alexandre et Diogène se partagent la vie publique: l'élite du pouvoir face à celle des "sans-pouvoir", pour citer l'ancien essai de Vaclav Havel (décidément, les modernes n'auront rien découvert!). Les deux élites se parlent dans la rue, devant les spectateurs, et c'est le dialogue qui leur accorde la légitimité. Elles font sans doute partie de la même culture et leurs bons mots sont également repris par un folklore qui ne cesse de nous émerveiller. Mais, en spéculant sur le même symbolisme, le discours d'Alexandre n'aurait-t-il pas pu passer, en 335, pour celui d'une "Modernité" apparemment triomphante qui, ayant unifié, ou presque, la Grèce, se préparait à conquérir le monde, à dissiper les ténèbres de la barbarie et à révéler les bénéfices d'une civilisation hellénique, imprégnée de rationalité (aristotélicienne), d'une (certaine) démocratie et de tolérance?

Pouvait-il scruter l'avenir, ce rusé Diogène? J'aimerais lire dans son attitude le refus non pas seulement de l'offre d'Alexandre mais aussi de son *projet:* celui d'imposer au monde, par les armes, "les Lumières", afin de fonder une nouvelle civilisation "moderne", faite de la rationalité grecque et des traditions des peuples conquis, quelque "Nouvelle Maison" Euro-Asiate avant-la-lettre. Oui, du fond de son tonneau, Diogène avait assurément grogné plus de mots que ceux qui furent conservés par Laërce: "ôte-toi de mon soleil et laisse-moi jouir en toute simplicité de sa chaleur, car toi, qui te crois le soleil du monde, tu verras pourrir à Babylone ton rêve d'une impossible modernité".

Ainsi que Dostoïevski faisait revenir Jésus pour lui opposer le Grand Inquisiteur, de même Sloterdijk s'amuse à imaginer le "retour" de Diogène dans notre monde. Quant à moi, j'aimerais offrir une identité à ce nouveau Diogène: CIORAN.

Né en 1911, en Roumanie. S'établit à Paris en 1937, la même année que Beckett. Bourse de deux ans pour un doctorat, jamais passé. De son propre aveu, il aurait proposé comme sujet de thèse une ***Théorie générale des larmes;*** comme le professeur "me jetait un regard de dédain, je résolus sur le coup de tuer en moi le disciple" (**SA**, p. 46). Aucun métier, aucun travail rémunéré. A son ancien ami, le philosophe roumain Noica, qui lui demandait de ses nouvelles, il écrivait dans une "lettre ouverte", publiée ensuite dans ***Histoire et utopie***, en 1960: "Je pourrais vous répondre que je suis un homme inoccupé et que ce monde n'est point merveilleux" (**HU**, p. 9). Publie une dizaine de livres chez Gallimard et cinq en Roumanie, traduits récemment à Paris. Aucune activité politique, ou publique, en France. Aucune référence à l'actualité. Refuse systématiquement tous les journalistes. Très rarement, voyage. Sort de son "tonneau", une mansarde Rue de l'Odéon, seulement pour flâner à travers Paris. Comme Walter Benjamin, avant qu'il ne se suicide en 1940. "Paris, point le plus éloigné du Paradis, n'en demeure pas moins le seul endroit où il fasse bon désespérer" (**SA**, p.148). Après la ***Tentation d'exister*** (1956), son nom paraîtra sur ses livres, on ne sait pourquoi, privé du prénom "E.M", ou "Emil". Jamais demandé à Mitterrand ou à Bill Clinton, autant que je sache, "ôte-toi de mon soleil". En 1990, Sylvie Jaudeau lui consacre une monographie, la seule jusqu'à présent, qui porte le titre ***Cioran, ou le dernier homme***[1].

A la grande différence de Diogène, le kunique moderne Cioran ne participe plus à une culture commune avec le Pouvoir. Il ignore tout de la grande modernité qu'il aurait pourtant pu découvrir à Paris. Exilé et citoyen du monde, autant que Diogène, il s'agrippe au français, comme celui-là au grec, pour accéder à l'universalité de la culture, tout en sachant qu'il y perdra son ancienne identité.

Tant Diogène que Cioran vivent en parfait accord avec leur pensée. Les kuniques semblent ignorer la fiction, la distance entre le discours et l'expérience, entre le dire et le faire. Ils n'ont rien à représenter car ils ne parlent que de soi, ils ne créent rien, si par création

[1] Paris, José Corti. C'est la seule monographie publiée jusqu'au moment d'écrire cet essai en 1993 (S. A., 1999).

on comprend l'oeuvre, ce double de la réalité qui rend visible ce que la réalité est en train de cacher. Diogène n'a probablement rien écrit, Cioran seulement des aphorismes: manière de refuser non seulement la pensée systématique et instrumentale, mais aussi la construction d'un texte élaboré.

Les deux refusent évidemment tout projet social, tout engagement, même toute activité. On dirait qu'ils vivent dans l'oisiveté, ne fût-ce leur concentration sur un seul objet de connaissance: le sens de la vie. D'autre part, rien chez Cioran de l'esprit "médiatique" de Diogène: il ne fait pas un spectacle de son existence, il se cache, il se retire, il se dissout volontairement dans la foule anonyme, sans pour autant renoncer à l'étudier sans cesse.

Diogène *montrait* son kunisme parce que dans sa société le dialogue, soit avec le public, soit avec le Pouvoir, avait un sens. Rien de tel dans le Paris de Cioran. Il n'y a plus de partenaire, le Pouvoir n'est plus personnalisé, reconnaissable. Les deux élites ne se retrouvent plus dans un face-à-face qui les légitime, elles se dissolvent donc toutes les deux dans la grisaille dont parlait Touraine. Le discours de Cioran, personne ne l'entend plus, il se perd dans le vacarme pluraliste des discours également tolérés et rendus également insignifiants. Son attitude n'est plus exemplaire, sa révolte n'est plus un danger pour une société où, après l'avant-garde, toute déviation est "institutionnalisée". Ses bons mots n'amusent plus ni les rois ni la foule; c'est pourquoi il ne les dit plus, mais les écrit. L'indistinction du "on" dont se plaignait Heidegger est devenue, entre-temps, la fin du social telle que l'entend Baudrillard: les simulacres, le hyperréel ont pris la place de la réalité: "Finie l'apocalypse, aujourd'hui c'est la précession du neutre, des formes du neutre et de l'indifférence. (...) Je suis nihiliste... je constate, j'accepte, j'assume, j'analyse la deuxième révolution, celle du XXe siècle, celle de la postmodernité, qui est l'immense processus de destruction du sens, égale à la destruction antérieure des apparences [réalisée, selon Baudrillard, par la révolution de la modernité au XIXe siècle; S. A.]" (Baudrillard 1981: pp. 230–232). Lyotard aurait pu voir en Cioran un kunique post-moderne, pris dans la non-communicabilité des discours parallèles. Cioran, cependant, ne s'est pas laissé tenter par l'utopie

révolutionnaire, comme Baudrillard et, dans un sens, Lyotard, avant 1968. Son inactualité est plutôt celle de Beckett; ***Précis de décomposition*** (1949) est un pendant de ***Fin de partie*** (1957; plusieurs versions écrites auparavant).

A partir du ***Précis*** se constitue tout un programme, radicalement anti-moderne. Comme on le verra par la suite, les thèmes les plus importants de la modernité y sont démolis point par point. Suivons Cioran, sans trop de commentaire, dans son labyrinthe de mots.

4. Humanisme

"D'aussi loin qu'il me souvienne, je n'ai fait que détruire en moi la fierté d'être homme. Et je déambule à la périphérie de l'Espèce comme un monstre timoré, sans assez d'envergure pour me réclamer d'une autre bande de singes." (**SA**, p.33).

5. Utopie et révolution

Cioran ridiculise d'habitude son ancien faible pour l'utopie, en Roumanie, aussi bien que le genre en soi, pour son "absence de flair: les personnages en sont des automates, des fictions ou des symboles" (**HU**, p. 109). D'autre part, ses souvenirs, même ironiques, sont *teintés* de nostalgie: "Lorsque je songe à ces moments d'enthousiasme et de fureur... je les attribue maintenant... à la hantise de je ne sais quelle pureté..." (**HU**, p. 13), et il est encore conscient de la fonction stimulante de la pensée utopique, bien qu'il déclare – ironie au deuxième degré – dans une lettre adressée à Noica qui, lui, subissait les bénéfices de l'Utopie au pouvoir, à Bucarest: "Le reproche capital qu'on peut adresser à votre régime est d'avoir ruiné l'utopie, principe de renouvellement des institutions et des peuples... La vie sans utopie devient irrespirable, pour la multitude du moins; sous peine de se pétrifier, il faut au monde un délire neuf" (**HU**, pp. 20–21). Le communisme lui paraît l'héritier de l'Utopie et, comme tel, il a le

mérite de proposer une critique radicale du "bourgeois" et des "méfaits de la propriété". Dans ce sens, "nous sommes tous des communistes", exclamation qui tient vraisemblablement plus de la provocation genre Diogène que d'une conviction idéologique. S'engager politiquement? "Je me dérangerais, à la rigueur, pour l'Apocalypse, mais pour une révolution..." (**IEN**, p. 157).

L'idéologie révolutionnaire est l'aboutissement d'une "idolâtrie du progrès", typique de la pensée moderne, selon laquelle "nous formerions une masse d'élus *virtuels*, (...) modelables à souhait, prédestinés au bien, susceptibles de toutes les perfections" (**HU**, p. 135). Une telle présupposition n'a plus de sens dans notre "âge de fer" ou prédomine "le désabusement, somme de nos rêves avariés". "Et si nous n'avons pas la ressource de croire aux vertus de la destruction, c'est que, anarchistes désaffectés, nous en avons compris l'urgence et l'inutilité" (**HU**, pp. 138–39). "J'ignore s'il est légitime de parler de la fin de l'homme, mais je suis certain de la chute de toutes les fictions dans lesquelles nous avons vécu jusqu'à ce jour" (**TE**, p. 123). De nos jours, l'utopie est contaminée par l'apocalypse. "Dürer est mon prophète. Plus je contemple le défilé des siècles, plus je me persuade que l'unique image susceptible d'en révéler le sens est celle des *Cavaliers de l'Apocalypse*. Les temps n'avancent qu'en piétinant, qu'en écrasant les foules; les faibles périront, non moins que les forts, et même ces cavaliers, sauf un" (**HU**, p. 57).

La fin du monde sera-t-elle la libération de l'homme? Celle-ci "viendra le jour où, débarrassé de son pli finaliste, il aura compris l'accident de son apparition et la gratuité de ses épreuves" (**SA**, p. 133). Pour Cioran la "post-histoire" a déjà commencé: "Rares sont les jours où, projeté dans la post-histoire, je n'assiste pas à l'hilarité des dieux au sortir de l'épisode humain" (**IEN**, p. 17).

6. *Civilisation moderne*

C'est que Cioran habite mal son siècle. "A la juger d'après les tyrans qu'elle a produits, notre époque aura été tout, sauf médiocre"

(**HU**, p. 57), constate-t-il sèchement. Comme d'habitude, il la vit dans une complète ambivalence: "Sur un plan immédiat, je distingue l'illusion, la nullité, la pourriture de la "civilisation"; cependant je me sens solidaire de cette pourriture: *je suis le fanatique d'une charogne.* J'en veux à notre siècle de nous avoir subjugués au point de nous hanter lors même que nous nous en détachons" (**TE**, pp. 24, 26).

Le remède, anti-moderne par définition, rejoint sa "philosophie de l'oisiveté": "Tenter une cure d'inefficacité; méditer les pères taoïstes... "«La vie intense est contraire au Tao»", enseigne Lao-tsé, l'homme le plus normal qui fut... Maîtres dans l'art de penser contre soi, Nietzsche, Baudelaire et Dostoïevski nous ont appris à miser sur nos périls, à élargir la sphère de nos maux, à acquérir de l'existence par la division d'avec notre être... Nul sage parmi nos ancêtres, mais des inassouvis, des velléitaires, des frénétiques... L'apprentissage de la passivité, je ne vois rien de plus contraire à nos habitudes. (L'époque moderne commence avec deux hystériques: Don Quichotte et Luther)..." (**TE**, pp. 10–12).

Les modernes sont obsédés par le Nouveau. Lui, Cioran, s'en détourne avec horreur. Son idéal – et ici se révèle le caractère par excellence *anti-moderne* de sa pensée – son idéal, donc, est le Sage (à ne pas confondre avec le philosophe): "Le sage, lui, est hostile au nouveau. Désabusé, il abdique: c'est sa forme de protestation. Orgueilleux qui s'isole dans la norme, il s'affirme *en reculant*" (**TE**, p. 122). Ce recueil me semble l'attitude la plus spécifique de Cioran: il ne s'approche du quotidien, de son siècle, des autres gens, des idéologies ou de la religion, que pour s'en détourner aussitôt: "...le vice majeur de mon esprit, cette propension à épouser toutes les causes et à m'en dissocier en même temps" (**HU**, p. 29).

7. Le Moi et le Je

S'il ne trouve pas le salut en Dieu, il ne le trouve non plus en soi-même. De ce point de vue, Cioran vit un drame par excellence moderniste: la division d'avec soi. Le moi est haïssable, il le sait

depuis toujours. Les failles intérieures devraient être une fois résolues: "C'est cette entretien du moi avec le soi, c'est ce passage de l'un à l'autre qui importe et qui n'a de valeur que si on le renouvelle sans arrêt, de telle manière que le moi finisse par être résorbé dans l'autre, dans sa version essentielle" (**IEN**, pp. 174–175). Mais il n'en est rien: "Je suis requis par la philosophie hindoue, dont le propos essentiel est de surmonter le moi; et tout ce que je fais et tout ce que je pense n'est que moi et disgrâces du moi" (**IEN**, p. 18). "Sans avoir couru les couvents bouddhiques, combien de fois ne me suis-je pas arrêté sur l'irréalité du monde, donc du moi? Je n'en suis pas devenu un autre homme, non, mais il m'en est resté effectivement ce sentiment que mon moi n'est réel d'aucune façon et qu'en le perdant je n'ai rien perdu, sauf quelque chose, sauf *tout*" (**IEN**, p. 27).

Ces passages, et bien d'autres, jouent sur un double pronom: *Je*, sujet de la réflexion, du vouloir-être, et *moi*, son "irréci" et pourtant indestructible objet, impossible à "résorber" dans un soi essentiel. Cette tension entre les deux pôles de la subjectivité nous rappelle les distinctions de Touraine, aussi bien que son avertissement: un sujet tourné tout entier vers soi-même ne pourra jamais dépasser la "dissolution du moi" moderniste ni redécouvrir la force d'un Je, solidaire de l'Autre. Ce qui, pour Cioran, reste impensable. A cette interminable dissolution il ne peut opposer que l'appel d'une intangible éternité: "Le taoïsme m'apparaît comme le premier et le dernier mot de la sagesse: j'y suis pourtant réfractaire, mes instincts le refusent, comme ils refusent de subir quoi que ce soit, tant pèse sur nous l'hérédité de la rébellion" (**TE**, p. 10–12).

8. *Création*

Ou l'alternative de l'art. Mais, justement, l'art n'est pas pour Cioran "le sublime" qu'il était pour les modernistes. En dépit de quelques propos exaltés sur la musique, ou sur la littérature, sa propre activité ne tombe ni sous le terme moderniste d'oeuvre ni sous celui post-moderne de texte, selon la distinction de Jameson (1991: XVII).

"Il ne faut pas s'astreindre à une oeuvre, il faut seulement dire quelque chose qui puisse se murmurer à l'oreille d'un ivrogne ou d'un mourant" (**IEN**, p. 11). "Le livre est un suicide différé" (**IEN**, p. 119), mais, en fin de compte, "Ne dure que ce qui a été conçu dans la solitude, *face à Dieu*, que l'on soit croyant ou non" (**IEN**, p. 69).

Au niveau de tous les thèmes de sa réflexion, aussi bien qu'au niveau de son écriture, Cioran n'oppose à une modernité si méprisée aucune valeur post-moderne, aucune alternative assertive, basée sur une autre dynamique sociale, mais des valeurs franchement anti-modernes, puisant dans une éternité sans transcendance et dans une sagesse que la foi n'aura jamais visitée.

Bibliographie

Adorno, Th.: ***Aesthetische Theorie***, Frankfurt, Suhrkamp, 1970.

Baudrillard, J.: ***Simulacres et simulation***, Paris, Galilée, 1981.

Bürger, P.: ***Theorie der Avantgarde***, Frankfurt, Suhrkamp, 1974.

Gumbrecht, H.U.: ***nachMODERNE EITENraume***, in R. Weimann und H.U. Gumbrecht éds., “Postmoderne – globale Differenz”, Frankfurt, Suhrkamp, 1991.

Jameson, F.: ***Postmodernism, or the cultural logic of late capitalisme***, London, Verso, 1991.

Laërce, Diogène: ***Vie, doctrines et sentences des philosophes illustres***, Paris, Garnier, 1965.

Sloterdijk, P.: ***Kritik der zynischen Vernunft***, Frankfurt, Suhrkamp, 1983.

Touraine, A.: ***Critique de la modernité***, Paris, Fayard, 1992.

POST-MODERNISME et POLITIQUE:
TROIS MISES EN ABÎME

D'UNE MOUVANCE TEXTUELLE BIEN TEMPÉRÉE ET DE L'EXIL:

Réflexions sur un roman de Dumitru Tsepeneag*

L'Histoire est hystérique: elle ne se constitue que si on la regarde – et pour la regarder, il faut en être exclu (Roland Barthes: ***La chambre claire***).

Inventer, ce n'est point produire, c'est traduire (Michel Serres: ***Hermès II: L'interférence***).

La culture a comme tache de déconnecter des espaces et de les reconnecter (Claude Lévi-Strauss: ***L'Identité***).

I. Le problème

Plus se multiplient les discussions sur le "post-structuralisme", la "déconstruction" etc. aux États-Unis[1] et en Europe, plus s'avère

* Publié dans ***Présence de la Roumanie en France et en Italie***, Paris, 1984, pp. 137 – 180.

1 J.V. Harari (éd.): ***Textual Strategies, Perspectives in post-structuralist Criticism***, Ithaca, Cornell University Press, 1979; H. Bloom, P. de Man, J. Derrida, G. Hartman, J. Hillis Miller: ***Deconstruction and Criticism***, London, Routledge & Kegan Paul, 1979. J. Culler: ***The Pursuit of Signs***, Ithaca, Cornell U. P., 1981; J. Culler: ***On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism***, Ithaca, Cornell U. P., 1982; V.B. Leitch: ***Deconstructive Criticism***, New York, Columbia U.P., 1983. Voir aussi les

importante la distinction faite par Derrida, il y a presque 20 ans[1]: "Il y a deux interprétations de l'interprétation, de la structure, du signe et du jeu. L'une cherche à déchiffrer, rêve de déchiffrer une vérité ou une origine échappant au jeu et à l'ordre du signe, et vit comme un exil la nécessité de l'interprétation. L'autre, qui n'est plus tournée vers l'origine, affirme le jeu". Cette distinction est reprise presque *ad litteram* par Hillis Miller[2] quand il observe que toute interprétation d'un roman comme une *centered structure* présuppose qu'il existe un centre, une source du sens, identifiable, hors du texte, et qui produit le sens dans le texte d'une manière ordonnée et parfaitement compréhensible. Or, cette présupposition, continue Hillis Miller, est difficile à accepter parce qu'elle conduit à une série illimitée d'interprétations également plausibles, à partir de différentes sources également justifiables. L'affirmation de Derrida, faite en pleine dominance du structuralisme (1966) et reprise avec enthousiasme par le post-structuralisme contemporain, repose cependant sur des principes méthodologiques qu'il faudrait regarder de plus près.

Ou peut se demander, par exemple, si les opérations "déchiffrer un sens" et "suivre le jeu infini du sens" dans un texte, sont réellement irréconciliables. Derrida ne voyait pas la nécessité d'un choix, en 1966, parce qu'il lui semblait trop "léger" et parce qu'il était plus urgent, selon lui, de comprendre "le sol commun" des deux termes, à savoir le mécanisme de la *différance*[3]. Toute son oeuvre ultérieure atteste cependant le choix de la deuxième opération et ce même choix est présent aussi, en tant qu'axiome, dans les livres des déconstructionnistes américains (je parlerai, dans la suite, surtout de Hillis Miller). Les opinions de Derrida et de Miller ne sont, toutefois, pas les

nombreux livres de H. Bloom, P. de Man, G. Hartman, J. Hillis Miller, ainsi que la revue "Critical Inquiry".

1 J. Derrida: ***La structure, le signe et le jeu*** (1966), in: "L'écriture et la différence", Seuil, 1967, 1979, p. 427.

2 J. Hillis Miller: ***Fiction and Repetition. Seven English Novels***, Cambridge, Harvard U. P., 1982, p. 140.

3 J. Derrida, *op. cit.*, p. 428.

mêmes en ce qui concerne le concept de dissémination. Ils regardent tous les deux la dissémination comme une dimension essentielle du sens mais Miller lui ajoute celle de la répétition. Il ne semble pas se rendre compte du fait que la répétition, en tant que procédé textuel, a justement la fonction de limiter la dissémination du sens. On peut en effet se demander si les répétitions et les analogies ne constituent pas les contraintes du jeu significatif dans le texte, qui autrement serait infini, et, ensuite, si elles ne peuvent être formulées dans les termes d'une structure du texte, sans pour autant légitimer l'existence d'un centre, d'une source extérieure du sens. La structure ne pourrait-elle régler la mouvance du texte même si le centre de celui-ci est vide ainsi que Lévi-Strauss le soutient? Si tel était le cas, des concepts considérés comme opposés – la mouvance textuelle et la structure profonde du texte – aussi bien que les deux interprétations de l'interprétation, seraient parfaitement conciliables dans une figure herméneutique: *la mouvance bien tempérée du texte*. J'essayerai par la suite de tester cette hypothèse dans l'organisation textuelle d'un roman de Dumitru Tsepeneag, ***Les noces nécessaires***.

D'autre part, il ne faut pas oublier que le déconstructionnisme d'inspiration déridienne fait partie d'un mouvement d'idées plus général, qu'il est difficile d'ignorer. Le "post-structuralisme" des années 1970 et 1980 rejette le structuralisme des années précédentes, par le même renversement des paradigmes qu'on voit à l'oeuvre: dans la philosophie de la science, où Feyerabend met en cause le rigorisme méthodologique et Serres les hiérarchies et les privilèges des sciences pilotes; dans la science du texte, où le deuxième Barthes et les herméneutes allemands contestent la trop sévère *Textwissenschaft* de Petöfi, Rieser, van Dijk, etc.; ou dans les sciences sociales en général, où Habermas et Apel ont critiqué les différents positivismes. La "mouvance bien tempérée" du roman de Tsepeneag participe sans

doute à "l'intertextualité généralisée" dont parlait Ricardou[1], autrement dit à une certaine théorie et pratique du texte dont la problématique se retrouve dans les livres, autrement si différents, de Barthes, Derrida, Serres, Lyotard, Ricardou etc. (on se rappelle d'ailleurs les concordances entre le "premier Barthes" et le "nouveau roman").

Ceci m'amènera à un troisième groupe de problèmes: quelle est la signification plus générale de l'usage d'une certaine pratique textuelle? Elle est très probablement caractéristique pour l'idée qu'une société dite post-industrielle (Daniel Bell[2]) se fait de sa culture dite post-moderne (Lyotard[3]) et de l'organisation de son savoir (Serres). La déconstruction, en tant que problème théorique et en tant que pratique textuelle, est sans doute significative pour tout un complexe idéologique de ces dernières années.

Le roman de Tsepeneag[4] est intéressant pour les études roumaines parce qu'il récrit, à la manière d'un "nouveau roman", un

1 J. Ricardou: ***Terrorisme. Théorie***, in: J. Ricardou (réd.): "Robbe-Grillet. Analyse. Théorie", Paris, UGE, 1976, vol. I, pp. 12–13: "Le texte n'émane pas, isolément, d'un auteur, en tant qu'unicité originale. Il s'écrit résolument en relation avec les textes écrits par d'autres. Il peut leur être sans dommage comparé et les éventuelles ressemblances seront admises, non point comme les faiblesses d'une banalité, mais comme le champ où pourront se définir des différences plus subtiles".

2 Daniel Bell: ***The coming of post-industrial Society***, New York, Basic Books, 1973.

3 J.F. Lyotard: ***La condition post-moderne***, Minuit, 1979.

4 Né à Bucarest, le 14 février 1937, Dumitru Tsepeneag y publie trois livres, ***Exerciţii*** (Exercices, 1966), ***Frig*** (Froid, 1967) et ***Aşteptare*** (Attente, 1972) et traduit plusieurs livres, entre autres ***Les gommes*** et ***Dans le labyrinthe*** de Robbe-Grillet. Tsepeneag est l'un des chefs de file du mouvement qui demandait avec insistance la libéralisation de la société et des lettres roumaines dans les années 1960. Le radicalisme de Tsepeneag s'accentue au début des années 1970 quand il proteste contre certaines mesures autoritaires prises en Roumanie, contraires au libéralisme. À partir de 1972 Tsepeneag vit à Paris où il publie les livres ***Exercices***

mythe considéré à juste titre comme définitoire pour la culture roumaine, ***Miorița***. Ce roman me semble d'ailleurs significatif pour la littérature de l'exil en général, et non pas seulement pour la littérature roumaine. L'exil a été très souvent envisagé sous l'angle de l'actualité, surtout comme l'expression d'une protestation politique contre l'un ou l'autre des régimes autoritaires du monde. Or, Tsepeneag montre le cas, peu habituel, de dissociation entre l'homme et l'écrivain: le premier a été politiquement très engagé, du moins dans les années 1960 et 1970, tandis que le second est resté tout à fait à l'écart de la politique. Si ses livres ne sont pas très relevants pour celle-ci, ils le sont, en revanche, pour la problématique culturelle profonde de l'exil: le passage d'une culture à l'autre, d'une *forma mentis* à l'autre, d'une écriture à l'autre. Le concept d'exil échappe, dans ce contexte, aux détails d'une histoire tragique; il est interprété plutôt comme rupture d'un modèle culturel de partance et de quête inassouvie d'un second modèle, jamais atteint. Marginal dans sa propre culture ou étranger dans une culture d'adoption, l'écrivain exilé est peut-être, en ce sens, la figure caractéristique de notre temps.

II. Le texte en mouvance

Le texte des ***Noces nécessaires***, ainsi que celui de la plupart des "nouveaux romans", est éparpillé, discontinu: il est constitué par des fragments dans lesquels des personnages anonymes ("il") ou nommés,

d'attente (1972), ***Arpièges*** (1973) et ***Les noces nécessaires*** (1977), tous chez Flammarion, ainsi que plusieurs essais et récits (par exemple "Au seuil du paradis", dans "Minuit", 1974, no. 11, pp. 2–7, où il offre sa première version de la ***Miorița***) et dirige la revue "Les Cahiers de l'Est" entre 1975 et 1980. En dépit des protestations des écrivains et journalistes français, les autorités roumaines lui retirent le passeport roumain: Tsepeneag devient un exilé malgré lui. En 1980 il se retire de toute activité publique et se consacre aux jeux d'échecs (il publie aussi un livre là-dessus: ***La défense Alekhine***, Garnier, 1983) mais il revient à la littérature avec ***Le sablier***, Paris, POL, 1984.

mais interchangeables, sont engagés dans plusieurs actions qui n'aboutissent à rien d'autre, finalement, qu'à la prise d'une photo. Chaque fragment est en soi une micro-narration qui ne continue, ni n'est continuée, par aucune autre. Les actions qu'on y raconte sont toujours les mêmes, elles recommencent à l'infini mais il n'y a aucune progression dans le mouvement. Chaque fois l'éclairage de la scène est différent et certains mots essentiels pour l'histoire sont combinés avec d'autres mots. Le texte se constitue donc comme d'innombrables variations sur quelques thèmes donnés. Le "désordre" apparent du texte, accentué encore par le manque de ponctuation, est trompeur: l'articulation de chaque fragment, aussi bien que leur agencement dans l'ensemble sont, en réalité, extrêmement laborieux et précis.

Dès le début, un personnage dénommé il essaye de s'endormir (est-il malade, ivre, ou agonisant?) pour échapper ainsi aux bruits incessants de la chambre à côté, où l'on fête une noce. Il est le sujet de différents énoncés, constitués par de différents prédicats, mais par un brusque renversement de perspective, il devient l'objet de la quête d'un écolier qui essaye de transmettre un message au professeur; le texte suggère ainsi que les termes "il" et "professeur" renvoient au même référent, un enseignant malade, ou insomniaque, ou agonisant. Le mouvement d'extension continue: dans le contexte des mêmes prédicats, Berger est substitué au professeur. La série de ces fragments est coupée par deux autres séries: l'une raconte ce qu'il arrive à un berger dans les vallons et l'autre présente une photo sur laquelle on voit un marié et une ou plusieurs mariées. C'est donc maintenant à cause de leur contiguïté qu'on pense identifier dans les termes berger et marié le même référent que dans les termes Berger et professeur[1].

[1] Sur les premières 60 pages le professeur apparaît aux pages 9, 13, 19, 30, 31, Berger aux pages 51 et 53, le marié aux pages 23 et 55, tandis que "Il"est le sujet de tous les autres fragments. Le berger apparaît à la page 34 en tant que "Il" dans un décor champêtre, dont (Il =) Berger avait eu déjà la vision pendant qu'il se tournait et se retournait dans son lit de malade, ou d'insomniaque; à la page 40 le même décor champêtre laisse voir deux bergers en train de jaboter sur le troisième et à partir de la page 57 tous les fragments à thème pastoral sont focalisés sur ce troisième berger (= Il).

L'évocation du berger et de son troupeau est premièrement insérée dans les fragments sur Berger, comme une vision de celui-ci, mais elle s'en détache progressivement jusqu'à devenir une série narrative autonome[1]. Les mêmes procédés sont utilisés pour donner l'impression que les maîtresses de Berger, Anne et Suzanne, et, plus tard, les deux mariées, aussi bien qu'Agnès, la bien-aimée de Berger, et l'agnelle favorite du berger (la presqu'homonymie Berger/berger joue évidemment aussi), sont interchangeables.

Le jeu très subtil entre termes référentiels discursifs et leurs contextes immédiats met en place un système compliqué de substitutions. D'une part, la distribution d'un même sujet dans plusieurs contextes prédicatifs relie ces prédicats noms d'action, dans une narration sur le personnage en question. D'autre part, la distribution de plusieurs noms de sujets dans le même contexte prédicatif (série d'énoncés) établit une relation d'équivalence entre ces sujets et suggère leur co-référentialité. La première équivalence est horizontale, linéaire, elle joue sur l'axe syntagmatique du texte et constitue les récits sur Berger, le berger, le marié, etc. La deuxième équivalence est verticale, elle coupe à travers ces récits et brise leur unité en les projetant l'un sur l'autre comme s'ils étaient les classes équivalentes d'un système paradigmatique. Le premier procédé nous amène à identifier "il", Berger, le professeur (au lit, aux champs, à l'école) comme la même personne; le deuxième procédé nous fait penser que nous retrouvons cette personne dons les récits parallèles sur le marié et le berger. Cette deuxième équivalence, cependant, n'est pas complète, comme l'est la première; il s'agit maintenant d'une analogie structurale plutôt que d'une équivalence référentielle pro-

[1] À la page 6 "une étendue vert jaunâtre qui évoque une plaine" est la première attestation d'un thème qui à ce moment-là n'a aucun lien avec le contexte. Autour de ces mots vont s'agglutiner d'autres, sur un troupeau de moutons dans la plaine (pp. 16, 20, 29) et les fragments en question sont mis en page comme des fragments indépendants. À la page 34 se joint un Il qui devient le troisième berger aux pages 40 et 57. À partir de ce moment les fragments sur le berger gagnent le même statut narratif que les fragments sur Berger.

prement dite. Le texte est donc travaillé par deux forces contraires: les récits convergent et divergent en même temps. La cohérence des textes[1] et des récits[2] est assurée d'habitude par l'invariance du sujet et la variation des prédicats, compatibles entre eux, tant chez le narrateur spontané (Labov[3]) que chez l'écrivain réaliste du XIXe siècle. Selon le pragmaticien (Benveniste[4]), tout acte de parole est ancré dans le *hic et nunc* de l'énonciateur. L'invariance du sujet, comme celle de l'énonciateur, est assurée, entre autres, par le nom qu'on lui donne et par lequel la communauté lui reconnaît une identité sociale, invariante, qu'elle soit fictive (dans le récit), ou réelle 5. Or dans le texte de Tsepeneag, même si les sujets des énoncés sont reconnus comme équivalents, les prédicats ne sont pas compatibles entre eux: il n'y a presqu'aucun rapport (logique) entre les actions de Berger, du berger et du marié, et leurs espaces sont différents, en dépit de leur simultanéité temporelle.

On dira donc que ces actions se passent dans des mondes différents mais analogues, des mondes dédoublés, en état de "miroitement réciproque", comme le remarquait Ricardou, à propos de Robbe-Grillet[6]. L'intrigue des professeurs Dumont et Duval à l'école contre leur collègue Berger (ils l'accusent d'ivrognerie, de corruption, etc. et

1 T. van Dijk: ***Text Grammars and Text Logic***, in: J.S. Petöfi & H. Rieser (éds): "Studies in Text Grammar", Dordrecht, Reidel, 1973, pp. 17–18; T. van Dijk: ***Tekstwetenschap. Een interdisciplinaire inleiding***, Utrecht, Het Spectrum, 1978.

2 W.D. Stempel: ***Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs***, in: R. Kosellek und W.D. Stempel (Hgbs): "Geschichte, Ereignis und Erzählung", München, Fink Verlag, 1973 ("Poetik und Hermeneutik", V), pp. 325–346.

3 W. Labov: ***Language in the inner City***, Philadelphia, University of Pennsylvania, 1973.

4 E. Benveniste: ***Problèmes de linguistique générale***, vol. I–II, Paris, Gallimard, 1966, 1974.

5 "Le nom propre, lieu de l'inscription sociale du groupe sur le sujet" (J.M. Benoist: ***Facettes de l'identité***, in: Cl. Lévi-Strauss (réd.): "L'identité", Grasset, 1977; Quadrige, PUF, 1983, p. 17).

6 J. Ricardou: ***Nouveaux problèmes du roman***, Seuil, 1978, pp. 140–178.

appellent un inspecteur pour juger de la situation), se reflète dans le miroir pastoral comme l'intrigue de deux bergers contre le troisième (qu'ils vont probablement assassiner); celui-ci est mis en garde par son agnelle fidèle, tout comme Berger, dans le monde urbain, est averti par sa bien-aimée Agnès. Il fait l'amour, sur son lit de malade, ou d'agonisant, tant avec Anne qu'avec Suzanne, et il apparaît sur la photo finale (disons, dans le monde de la photo), comme un marié entouré par deux mariées. Et ainsi de suite.

Il n'y a pas de relation causale ni entre les actions appartenant à des mondes différents, ni entre celles qui se passent à l'intérieur d'un seul monde et le fait même que ces actions se succèdent reste fort douteux. Le sens du texte ne doit donc pas être cherché sur la dimension syntagmatique du (des) récit(s), comme dans les romans traditionnels, mais sur la dimension paradigmatique; c'est le jeu de substitutions, d'analogies et de références d'un monde à l'autre, les "rimes" établies entre certaines figures de sens répétées dans plusieurs mondes et, surtout, le passage de différents personnages, objets, mots, d'un monde à l'autre, qui produisent le sens dans le roman, disséminé dans le texte mais repérable au long des routes et des traces qui le sillonnent.

Tsepeneag s'est demandé une fois si le récit traditionnel est la seule organisation possible d'un texte: "que le récit soit une série de passages peut-être je ne m'y oppose pas. et le sens alors. qu'est-ce que c'est que ça. le sens se trouverait à la fin du récit, au petit bout. dame. il vaut mieux voir tout ça comme une intégration progressive stimulée par des images visuelles"[1]. Les noces nécessaires entrent d'ailleurs dans un processus de miroitement intertextuel avec d'autres textes de l'époque. Rappelons les remarques de Serres[2]: "Chaque science se réfère à nombre d'autres, elle est à son tour référence pour les autres, de sorte que l'unité de fait réside dans ce jeu complexe du référé et du référant que je nommerai, si l'on veut, interférence... La notion d'interférence a l'avantage de comprendre d'un coup le jeu des

[1] D. Tsepeneag: ***Au seuil du paradis***, in: Minuit, 1974, no. 11, p. 6.
[2] M. Serres: ***Hermès II: L'interférence***, Minuit, 1972, pp. 62–63, 64–65.

interrogations qui ouvrent les régions (du savoir, SA), les unes aux autres... Elle restitue, enfin, l'image du réseau et laisse une ouverture indéfinie au champ global du savoir par intersections continuées. Mais elle ruine à tout jamais l'idée de référence. L'encyclopédie, non hiérarchique, est non centrée, ou a son centre partout... Peu à peu disparaissent sous nos yeux les régions autochtones; des carrefours se connectent où se jettent des sciences, qui sont elles-mêmes des carrefours et des noeuds de connexion. Les domaines singuliers deviennent des échangeurs, de concepts, de méthodes, de modèles".

Serres utilise dans la théorie de la science une conception textuelle qui "miroite/reflète" celle de Derrida en philosophie et celle de l'intertextualité dans la théorie et la pratique de l'écriture (littéraire). Nous reviendrons sur le concept de l'interférence; retenons pour le moment ceux du passage et du carrefour, les lieux, par excellence, de la production du sens. Ces mêmes concepts percent dans les réflexions de Tsepeneag et dans le texte de son roman.

Les passages d'un monde à l'autre, dans ***Les noces nécessaires*** (la porte, les fenêtres), aussi bien que le cloisonnement (le mur), reviennent souvent dans le texte et sont riches de connotations symboliques. Le dormeur tape sur le mur pour faire cesser le bruit insupportable dans la cuisine; une fois quelqu'un lui répond, de l'autre côté, insouciant, "entre!", ce que le dormeur, apparemment ne peut pas faire[1]. En fait, il n'y entrera qu'une seule fois, et alors pour de bon, en tant que le marié d'une noce posthume. Ce passage est donc irréversible; sa signification est que, une fois passé "outre", on change d'identité, on perd l'ancienne et on acquiert une nouvelle identité et, peut-être, un autre statut ontologique. La porte, en tant que "passage", "noeud de connexions", reçoit et en même temps confère un sens aux mondes qu'elle "connecte", tout en les distinguant. Par contre, on passe librement du monde de la noce à la chambre de Berger (les trois femmes Anne, Suzanne, Agnès, l'inspecteur, un groupe de noceurs).

---

[1] D. Tsepeneag: ***Les noces nécessaires*** [après: ***Lnc***], Flammarion, 1977, pp. 179–180.

Les gens de l'école regardent Berger littéralement à travers la fenêtre (l'écolier, Dumont et Duval, l'inspecteur, le boucher) – thématisation d'un voyeurisme qui revient dans les récits de Dumont aussi – mais hésitent à sauter dans la chambre. Berger, lui, saute par la fenêtre pour courir dans les champs et se perdre (pour de bon?) dans le monde du berger[1]. Dans des récits parallèles, Berger part de l'école, surtout avec Agnès, ou avec Anne, dans les bois. La forêt, les vallons constituent l'arrière-plan de plusieurs mondes, mais leur valeur n'est pas la même: la forêt est un labyrinthe pour Berger et Anne, une utopie du bonheur pour Berger et Agnès, et un lieu pur, bien que menacé par la mort, pour le berger et son agnelle. On dirait que ce qui est impossible dans le monde de Berger devient possible dans celui du berger: la communion avec l'être aimé! Des opérations de transcodage régissent donc les passages d'un monde à l'autre. L'habillage de Berger en marié est la condition *sine qua non* de son passage dans le monde de la noce, tout passage est un travestissement et tout personnage est un travesti par lequel le Même devient un Autre. Situation paradoxale: d'une part, Berger, en sautant par la fenêtre pour aller aux champs, ou en sortant par la porte pour participer à la noce, devient un autre mais, d'autre part, il reste le même.

On pourrait éventuellement considérer ces travestis comme autant de rôles que l'individu prend en vertu d'une logique sociale selon laquelle, disons, il faut être berger, et non pas enseignant, pour vivre dans une bergerie, et il faut être marié, ou invité, pour participer à la noce. L'identité sociale d'un individu, nous dit-on[2], n'est que le faisceau de rôles (sociaux) qu'il assume. Ce qui est troublant dans ce roman est le fait que, d'une part, les rôles envisagés ne constituent pas un système cohérent et que, d'autre part, ils ne sont pas suffisamment différenciés. En effet, le sujet se retrouve apparemment pris dans le même récit, indifféremment du monde qu'il "fréquente": il est l'objet

[1] ***Lnc***, pp. 118–119, 123.

[2] H.U. Gumbrecht: ***Über die allmähliche Verfertigung von Identitäten in polititischen Reden***, in: O. Marquard, K. Stierle (Hgbs): "Identität", München, Fink Verlag, 1979 ("Poetik und Hermeneutik", VIII), pp. 107–132.

d'une trame, il est la victime, immolée, au sens propre ou symboliquement, par deux autres personnages. Ce super-thème du roman offre un lien – symbolique – entre les mondes du texte: leur miroitement réciproque est possible parce qu'ils sont analogues et leur analogie s'explique par le fait que chaque monde tourne autour d'un même axe: la trame, sournoise, de deux individus contre le troisième. Nous verrons par la suite que ce super-thème est la figuration narrative des transformations sémantiques profondes (ch. III) et qu'il "passe" dans le roman d'un champ intertextuel très étendu. Spécifions que la trame ne constitue pas seulement les récits principaux de Berger, du berger et du marié, comme on l'a déjà vu, mais qu'elle dissémine au niveau de micro-narrations et même à celui des images flottantes dans le texte: Dumont et Duval rouent de coups Agnès, qui les avait épiés, pour avertir Berger; deux écoliers battent un troisième à l'école, deux bergers abandonnent leur brebis, dans le récit de Dumont, mais aussi dans "la réalité", pendant la noce, à un nain qui va la violer; Anne et Suzanne, après avoir fait l'amour avec Berger, le trompent avec Dumont et, respectivement, avec le boucher et ensuite l'abandonnent au monde grotesque de la noce; Berger lui-même tue d'une manière presque sadique une limace; une des mariées s'envole au ciel (littéralement) pendant que Laflûte essaie de prendre la photo de la noce, le marié et un officier n'arrivent pas à la faire descendre et alors ils la tuent à coups de revolver; la tête d'un agneau tué se trouve près du lit de Berger et l'empêche de faire l'amour avec Agnès; l'histoire du berger se retrouve dans les taches de couleur sur la porte de Berger[1]; et ainsi de suite.

On dirait qu'une même troupe de comédiens joue le même spectacle dans des mises en scène différentes, selon le monde dans lequel ils sont invités à montrer leur art; ils changent de costume, ou de masque, ils se travestissent pour passer d'une scène à l'autre. Le concept de rôles sociaux n'est pas utilisable parce que, justement, il est pris à la lettre, ramené à son origine théâtrale. Les rôles, les travestis, ainsi que les mondes, sont arbitraires, pris au hasard dans la

---

[1] D. Tsepeneag, ***Lnc***, pp. 86–87.

masse du répertoire. Ils n'ont aucune signification en soi, leur sens surgit seulement par la comparaison qui nous montre qu'ils sont les variantes, répercutées dans plusieurs miroirs d'un même drame: l'immolation d'un troisième par deux autres.

Les mondes du texte sont des variantes, ai-je dit, l'une de l'autre et non pas d'un original situé hors du texte. Dans la sémantique des mondes possibles[1], les mondes qui forment un système sont reliés par une relation d'accessibilité qui est, par définition, orientée: c'est à partir d'un certain monde, jugé d'habitude comme réel, qu'on peut accéder aux autres, et non pas inversement. Une certaine focalisation sur "il" et sur sa chambre (c'est d'ici qu'il part pour les champs aussi bien que pour la noce), pourrait nous faire croire que tout le reste n'est que le rêve, le délire, de ce malade, ou de ce moribond qui, lui, reste dans la réalité. La perspective inverse est cependant également vraisemblable. Si on regarde la chambre de Berger à partir d'un autre monde, disons celui du berger, tout ce qui se passe dans la chambre de l'enseignant glisse dans le phantasmatique[2]: la super-virilité de Berger (Suzanne elle-même en est une fois surprise[3] pourrait être alors l'expression des désirs refoulés du berger solitaire, couché entre ses brebis; il, celui qui essaye en vain de s'endormir, pourrait être le berger aussi bien que l'enseignant. La relation d'accessibilité est donc

1 On peut consulter une très riche littérature à ce sujet. Voir, entre autres, les livres de J. Hintikka, D. Lewis, H. Rescher et, parmi les collections d'articles: M.J. Loux (éd.): ***The possible and the actual***, Ithaca, Cornell U.P., 1979. Pour l'application de cette théorie aux études littéraires, voir, entre autres: Toma Pavel: ***Possible worlds in literary Semantics*** in: "Journal of Aesthetics and Art Criticism", 1975, no. 34, pp. 165–176; Lucia Vaina (réd.): ***Les mondes possibles du texte***, in: "VS", 1977, no. 17.

2 D. Tsepeneag, ***Lnc***. p. 24: "ce sourire qu'on est tenté de qualifier de sournois alors qu'il n'est peut-être que narquois puisque les yeux d'un marron velouté sont parfaitement innocents si bien qu'on hausse les épaules en se disant que cela est dû à la maladresse du photographe ou peut-être à notre propre esprit fourmillant d'idées biscornues et de phantasmes que nous projetons de temps à autre sans raison sur des images sinon banales du moins innocentes ... "

3 D. Tsepeneag, ***Lnc***. p. 104.



symétrique, au lieu d'être orientée. Si on considère ensuite la photo de la noce comme un monde en soi, d'autres symétries surgissent: les personnages qui, comme Dumont et Duval, sont photographiés par Laflûte à la fin du roman (pp. 190–193), regardent eux-mêmes la photo déjà exposée dans une vitrine (à la p. 127). Plusieurs fois, auparavant[1], on avait d'ailleurs décrit le marié ainsi qu'il apparaît dans la photo déjà prise, tandis que d'autres fragments nous montrent, plus loin, Berger en train d'être habillé[2] en marié pour la photo que Laflûte va prendre. La photo finale réussit grâce à l'intervention autoritaire de l'inspecteur, arrivé sur place suite à la réclamation de Dumont et de Duval, qui contraint tout le monde à l'immobilité requise par la pose. Le mouvement textuel inverse existe aussi: à partir d'une autre photo, exposée dans la vitrine à côté de celle de la noce (pp. 25, 84), le soldat à la faux descend dans la "réalité" de la noce et va se retrouver comme invité à la noce sur la photo finale (p. 192). Un cas semblable est le récit de Dumont sur le bordel. Les personnages du récit – la patronne, le nain, les deux bergers et leurs brebis – vont littéralement s'incarner et passer dans la noce et, comme invités, dans la photo finale. Du monde de l'énoncé – soit verbal: un récit, soit photographique: une photo – on passe dans le monde de l'énonciation et de celui-ci on rebrousse chemin vers l'énoncé. Les mondes du texte sont perméables dans tous les sens.

> "... l'Inspecteur se voit obligé d'intervenir une fois de plus il impose le silence d'un geste solennel et d'une voix grave et convaincante propose une photo collective ce qui contenterait tout le monde les deux mariées avec des bouquets de roses jaunes et rouges l'une à la droite et l'autre à la gauche du marié assis dans son fauteuil derrière eux la dame en robe de taffetas le colonel de cavalerie le boucher un grand couteau à la main Marianne le soldat qui porte à l'épaule un manche de faux ou une hampe de drapeaux légèrement à l'écart Dumont et Duval vêtus en bergers appuyés sur des houlettes et se donnant l'air de tramer quelque mauvais coup au premier rang le petit marin et la brebis enrubanée Agnès au pieds du capitaine de

[1] ***Lnc***, pp. 24, 84, 106, 127, etc.
[2] ***Lnc***, pp. 188–189.

corvette pardon du marié le directeur à côté de l'une des mariées puis le petit rouquin et enfin Laflûte le photographe avec son appareil monté sur le trépied et tout autour les porteurs de cierges qui se tiennent droits comme des piquets et osent à peine souffler et derrière eux les troupeaux de moutons et les chiens l'Inspecteur parle calmement à tous indique sa place à chacun s'occupe des moindres détails après quoi il s'éloigne à reculons n'est plus à présent qu'un homme de grande taille il est vrai mais peu différent des autres passants il s'arrête au bord du trottoir lève un bras à mi-corps comme pour déterminer exactement la hauteur voulue regarde attentivement en plissant les yeux se rapproche de la vitrine de la photo agrandie aux dimensions d'un tableau et encadrée de façon à pouvoir être accrochée au mur hoche la tête fait encore un pas nouveau hochement de tête et l'on ne sait pas comment pourrait-on le savoir d'après ses gestes ou son visage qui n'exprime que l'attention et la concentration les deux nécessaires pour former et formuler un jugement de valeur on ne sait pas s'il est séduit ou au contraire désagréablement surpris par cette composition lourde et baroque aux significations obscures il fait un pas encore se rapproche un peu plus et remarque enfin ou peut-être suppose-t-on qu'il remarque ce qu'il est nécessaire et essentiel de remarquer quand il s'agit d'une noce à savoir que le marié est vraiment heureux"[1].

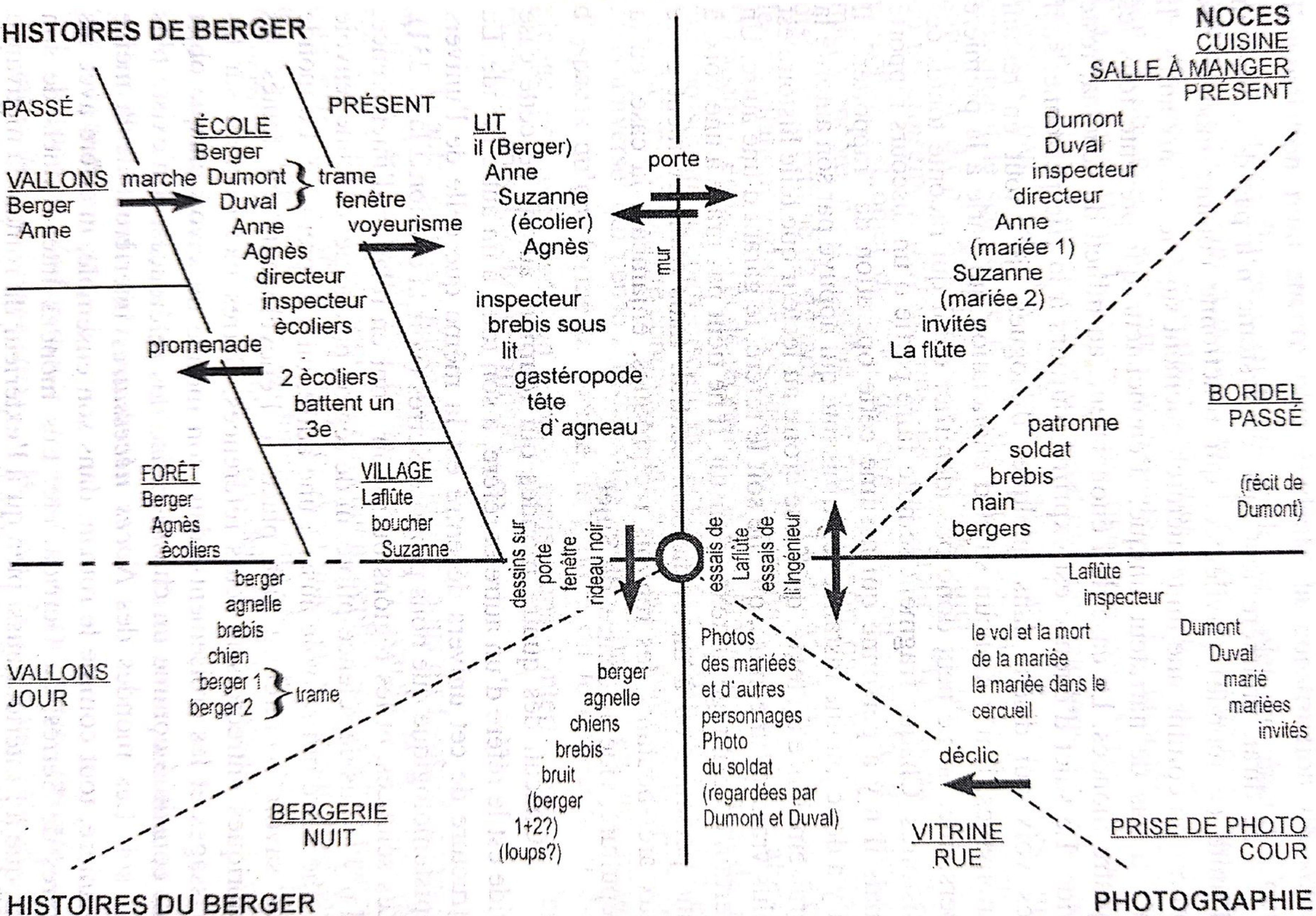
Ce fragment, si riche en connotations discursives et métadiscursives, rassemble lui-même tous les thèmes du roman et clôt le texte. J'arrête ici moi aussi la discussion sur le texte. Je vais essayer par la suite de voir quelle est la structure profonde, ou l'ontologie, des mondes envisagés dans le texte.

[1] ***Lnc***, pp. 191–193.

III. Le dispositif: la structure profonde du texte

1.

J'ai essayé de représenter tous les personnages et tous les thèmes narratifs mentionnés dans le chapitre précédent sur le schéma ci-joint. *Les histoires de Berger*, *les noces*, *les histoires du berger* et *la photographie* sont les quatre mondes constitués par le texte et qui comprennent, chacun à son tour, plusieurs compartiments selon les lieux et les temps (les derniers sont d'ailleurs spécifiés d'une manière très vague, en tant qu'actions présentes *vs.* actions passées). Le schéma montre aussi la "population" de chaque lieu, les actions les plus importantes et les (points de) passages d'un lieu, ou monde, à l'autre; les flèches indiquent la direction du passage, la ligne continue le cloisonnement des mondes, et les lignes en pointillé la perméabilité du lieu, ou du monde (ce qui veut dire qu'en ce cas le passage est libre en tous sens, ouvert à tous les personnages et non limité à un point spécial d'ouverture). La distribution des personnages, des actions et des passages sur l'ensemble des lieux et des mondes est significative. Rappelons seulement, à titre d'exemple, que Berger, Dumont, Duval et les trois femmes sont présents partout mais qu'ils perdent leurs noms (= identités) une fois entrés dans le monde du berger. Il (Berger) est le seul à passer, matériellement, de son monde dans le monde pastoral; les autres personnages vont seulement s'y reconstituer, comme par enchantement, figurés à l'aide du tissu infini des analogies, comme bergers, brebis, chiens, etc. Comme la plupart des commentaires possibles sur la constitution des quatre mondes présentés dans le schéma ont été déjà faits dans le chapitre précédent, je n'insiste plus et je passe à la discussion des relations qui relient les mondes en question dans un système significatif.


HISTOIRES DE BERGER
PASSÉ
PRÉSENT
VALLONS
Berger
Anne
marche
ÉCOLE
Berger
Dumont
Duval
Anne
Agnès
directeur
inspecteur
ècolumns
trame
fenêtre
voyeurisme
promenade
2 èccoliers
battent un
3e
LIT
il (Berger)
Anne
Suzanne
(écolier)
Agnès
inspecteur
brebis sous
lit
gastéropode
tête
d`agneau
FORÊT
Berger
Agnès
ècoliers
VILLAGE
Laflûte
boucher
Suzanne
porte
mur
dessins sur
porte
fenêtre
rideau noir
essais de
Laflûte
essais de
l'ingénieur
NOCES
CUISINE
SALLE À MANGER
PRÉSENT
Dumont
Duval
inspecteur
directeur
Anne
(mariée 1)
Suzanne
(mariée 2)
invités
La flûte
BORDEL
PASSÉ
patronne
soldat
brebis
nain
bergers
(récit de
Dumont)
Laflûte
inspecteur
le vol et la mort
de la mariée
la mariée dans le
cercueil
Dumont
Duval
marié
mariées
invités
VALLONS
JOUR
berger
agnelle
brebis
chien
berger 1
berger 2
trame
berger
agnelle
chiens
brebis
bruit
(berger
1+2?)
(loups?)
BERGERIE
NUIT
Photos
des mariées
et d'autres
personnages
Photo
du soldat
(regardées par
Dumont et Duval)
déclic
VITRINE
RUE
PRISE DE PHOTO
COUR
HISTOIRES DU BERGER
PHOTOGRAPHIE

2.

Je dirai, premièrement, que ce système n'a pas de centre, ni d'unité (= monde) privilégiée, qui fonctionne comme modèle des autres ou comme une unité hiérarchiquement supérieure aux autres. Il n'y a pas de narrateur unique, d'énonciateur qui présente tous les quatre mondes. La case de l'énonciateur, au milieu du schéma, reste vide. Le sujet d'énoncé est exprimé toujours à la IIIe personne; sauf les voix qui disent dans quelques dialogues "je", tout en restant anonymes, il n'y a aucun sujet d'énonciation qui parle à la première personne, on ne peut donc pas identifier celui qui raconte toutes ces histoires. Chaque fragment semble faire partie d'un discours rapporté mais il n'y a personne qui assume cette opération de "rapporter". Il n'y a donc aucune instance légitimisante qui appuyé par son autorité la vraisemblance du texte, qui fasse croire au lecteur que telle histoire est plus vraie qu'une autre, qu'elle soit le référé, le garant d'une autre. Un certain dé-centrage du texte s'ensuit. Il ne tient pas grâce à une voix, à une personne ou à un événement central, mais exclusivement grâce aux arcs-boutants des renvois réciproques, enjambant la case, ou la sépulture, vide du centre, du Sujet.

Chacun des quatre mondes qui tournent autour de cette case vide est le référé d'un autre et réfère, à son tour, à un autre monde. La structure de cet univers décentré est la même que celle de l'univers épistémologique que nous propose Serres (voir la citation à la p. 231). Les sciences, et les régions du savoir, sont en relation d'interférence. Il n'y a plus de science-pilote, ni de région privilégié: chacune renvoie à une autre qui renvoie aussi à une autre, ou à la première. Le monde du savoir hiérarchisé fait place à l'encyclopédie où toutes les rubriques entrecroisent leurs références. Serres met l'accent sur les passages et les croisements: dans son monde du savoir chaque objet est constitué comme un chassé-croisé des références, il n'existe plus en soi. Les mondes des ***Noces nécessaires*** interfèrent de la même manière, tout comme le roman, dans son ensemble, interfère avec les livres de Serres, de Derrida, etc. Les mondes inter-textuels de son époque à l'intérieur aussi bien qu'à l'extérieur du roman: la mouvance textuelle continue dans une "spéculation" sans fin. L'absence du sujet

d'énonciation rend encore plus évidente la construction du sujet d'énoncé et, en fin de compte, de celle du Sujet en général. Tout comme l'objet, celui-ci n'est, à aucun niveau, ni unitaire ni unique. Les actions comptent plus que leurs sujets; c'est pourquoi ces derniers sont ou absents ou anonymes, interchangeables. Les énoncés refoulent l'énonciateur. Pour Tsepeneag aussi bien que pour Serres, le Sujet laisse la place à un ensemble d'opérations, de fonctions qui, elles, se répètent dans tous les mondes concevables. Ce sont elles qui constituent le sens et ce n'est que par commodité épistémologique, autrement dit par tradition, qu'on nomme sujet ce qui n'est au fond qu'un croisement de fonctions, un échangeur[1]: "Tout prénom, toute personne, est objet de troc, de commerce, ou symbole d'échange, mieux encore, n'est possible que par transport ou transfert. Le sujet disparaît, à rythme de signaux, apparaît et s'évanouit, dans les éclats et les occultations variables des aléas de la circulation. Que suis-je alors? Un noeud d'émission et de réception, un échangeur ouvert, muni de la pure possibilité de court-circuit, qui absorbe et redistribue par éclats et occultations, la tonalité continue, chargée de sens, chargée de bruit, du nous universel qui pense... Mon corps habite, une fois encore, autant d'espaces qu'ont formé la société, le groupe ou le collectif... il est plongé non plus dans un espace mais dans l'intersection ou les raccordements de cette multiplicité."

D'autre part, la société post-moderne, nous dit Lyotard, connaît "l'incrédulité à l'égard des métarécits"[2], qui avaient la fonction de légitimer tous les autres récits et qui étaient centrés sur la performance d'un héros du savoir ou du pouvoir. À sa place surgit le jeu libre des actes de parole, des jeux de langages qui devraient assurer, selon Habermas[3], un consensus libre, en dehors des pressions et des

---

[1] M. Serres, *op. cit.*, pp. 154–155. M. Serres: ***Discours et parcours***, in Cl. Lévy-Strauss (réd.), 1977, pp. 30–31.

[2] J.F. Lyotard, *op. cit.*, p. 7.

[3] J. Habermas: ***Vorbereitende Bemerkungen zu einer Theorie der kommunikativen Kompetenz***, in: J. Habermas, N. Luhmann: "Theorie des Gesellschaft oder Sozialtechnologie? " Frankfurt, Suhrkamp, 1971, 1979, pp. 101–141.

manipulations. Lyotard n'est pas d'accord avec la solution de Habermas mais il accepte son analyse de la vie sociale. Il est toutefois important pour la discussion ci-présente de souligner le fait que la chute des formes traditionnelles de légitimation s'accompagne de la disparition du Sujet en tant que héros individuel du savoir. Les opérations au lieu des individus – cette transformation de la pensée, à laquelle participe le roman de Tsepeneag lui aussi – est donc caractéristique pour la société actuelle.

3.

Berger veut fuir sa chambre sordide aussi bien que le monde oppressif de la noce, mais cela ne lui réussit pas. Il arrive cependant à soulever "un rideau noir" et à contempler, au-delà, le monde pur du berger. Les mondes d'ici – l'histoire de Berger, la noce – s'opposent donc aux mondes d'ailleurs: l'histoire du berger et, disons, la photo. Cet ailleurs n'est pas seulement topologique, il est qualitativement autre. Tant dans l'histoire du berger que dans celle de la photo, le mouvement qui caractérise les deux autres mondes s'arrête. Il est évident que ni Berger dans son lit, ni les gens de la noce dans la chambre à côté, ne se déplacent réellement dans l'espace; c'est plutôt l'agitation, le trépignement sur place, une sorte de fourmillement, qui les définit. Dans ses souvenirs Berger se promène avec Anne dans la vallée, ou avec Agnès dans les bois, mais sans progresser dans l'espace. C'est par définition, le mouvement onirique qui hante, selon Ilina Gregori[1], les premiers livres roumains de Tsepeneag aussi bien que ses livres français. Or même le mouvement onirique s'arrête dans les mondes d'ailleurs: les conflits sont suspendus, dans le sens que leur issue n'est pas annoncée, ni même suggérée. Tant que l'agitation confuse continue, on peut s'attendre à en voir le résultat: Berger sera, ou non, congédié, le mariage sera officiellement prononcé, ou ignoré (en tant que farce). Cette attente du lecteur, justifiée par les règles du récit, où une transformation profonde des contenus est traduite, en surface, par la victoire ou l'échec du héros, autrement dit par sa

[1] Ilina Gregori: ***Aspects de l'onirique dans la prose de D. Tsepeneag***, in "Cahiers de l'Est", 1980, no. 20, pp. 109–122.

récompense ou sa punition, cette attente donc ne fonctionne pas dans les mondes du berger et de la photo. Ou pourrait dire, à la limite, que dans ces mondes il n'y a pas de récit. Le berger a l'impression que les deux autres trament quelque chose contre lui, impression confirmée par l'agnelle; la nuit, le berger croit entendre des chuchotements, des pas furtifs, mais il ne se passe rien de concret. Le complot, s'il y en a, n'est jamais raconté et le texte n'est pas focalisé sur les adversaires, ainsi qu'il l'est dans l'histoire de Berger. L'agitation éphémère de Berger se fige donc dans l'éternel irrésolu du berger.

La photo ressemble dans un certain sens à l'histoire du berger. Le lecteur voit le berger entouré de ses brebis, comme il voit Berger entouré de ses deux mariées. Dans les deux cas le lecteur peut s'imaginer que le personnage est heureux. L'immobilisation gomme les conflits mais le lecteur peut les reconstruire à partir des gestes, de l'expression des visages, ainsi qu'on le fait, d'ailleurs, dans le texte chaque fois qu'une photo y est décrite. Il y a donc deux productions de sens dans le roman: d'une part, l'histoire de Berger et de la noce aboutissent à la photo et à l'image du berger, d'autre part le regard attentif porté sur celles-ci les fait bouger, anime les personnages, les fait entrer et sortir du champ de la photo. L'immobilisation du film (= le récit) produit la photo de la noce et l'image du berger; l'animation de celles-ci produit le film (= le récit).

Autrement dit, l'histoire de Berger est projetée dans celle du berger, et la noce dans la photo, par un même arrêt du mouvement qui donne un tableau vivant, et par le même aplatissement qui fait basculer le monde tridimensionnel d'*ici* dans celui bidimensionnel de l'*ailleurs*. Plus généralement, le mouvement d'ici s'oppose à l'ailleurs figé, comme le récit à l'image, comme la production du sens au produit invariant et, peut-être, comme la mouvance textuelle elle-même à toute (la mienne y comprise) paraphrase métadiscursive. On peut suivre, si l'on préfère, le basculement aussi en sens inverse: par l'animation de l'image on introduit la corporalité, l'agitation, le mouvement, dans les mondes d'ailleurs, pour les transformer dans les mondes d'ici.

Enfin, les mondes de Berger et du berger ont aussi quelques traits communs: ils s'opposent à ceux de la noce et de la photo comme les mondes de l'individu à ceux de la communauté. Berger, aussi bien que le berger, est seul: c'est sa perception, ou ses souvenirs, qui constituent son histoire. Au contraire, c'est le groupe social en action (la noce), ou figé (la photo) qui constitue les autres mondes.

4.

La présentation de la noce est bourrée de suggestions mortuaires. Berger, si viril auparavant, apparaît d'un coup, lors de son lavage et habillage en marié, comme un vieux décharné, squelettique; à partir de là il ne prononcera aucun mot et il ne sera plus le sujet de l'action mais seulement l'objet de l'action des autres[1]. Agnès est sauvagement battue par Dumont et Duval et réapparaît plus tard défigurée. Un autre épisode montre la mariée abattue d'un coup de revolver et étendue sur une civière. Sont-ils, finalement, le marié et la mariée, des morts ou des vivants? S'agit-il d'une noce, d'un simulacre ou d'un enterrement, précédé par un repas rituel? L'ambiguïté fondamentale "vie–mort" de cette fête ressort encore plus de la figuration grotesque du rite. Le sens initial de la noce – début d'une nouvelle vie, explosion de vitalité collective, glisse vers la mort, vers l'hommage caricatural de la foule à des substituts des mariés, à des mannequins ou à des cadavres embaumés.

5.

Quel est le sens de la photo? Tsepeneag a écrit son roman avant l'apparition du livre de Barthes, ***La chambre claire***, mais il a lu sans doute ses articles plus anciens sur la photographie puisqu'il lui dédie

[1] Le motif de la mort est très fréquent vers la fin du livre: "ça sent la mort" (p. 154), "Je suis un vrai squelette" (p. 158), "Il est aussi faible qu'un moribond" (p. 181), "vous ferez un marié diaphane" (p. 184), "tu n'en a plus pour longtemps" (p. 185), "ramenez-le mort ou vif" (p. 187), "Il est étendu sur le lit nu les mains jointes sur la poitrine" (p. 188), "un ultime effort pour respirer Il étouffe" (p. 188), "le marié reste figé sur sa chaise les yeux clos" (p. 191).

un texte publié en 1974, ***Au seuil du paradis***. Tsepeneag y préfigure l'histoire du berger en analysant quelques photos où deux hommes amènent une brebis à l'abattoir pour l'assommer. On se rappelle que Barthes distingue entre le *studium*, la signification culturelle d'une photo, et le *punctum*, ce qui, en elle, point, ce qui frappe douloureusement celui qui la regarde. Or le punctum est, justement, l'idée que celui qui apparaît sur la photo est mort, ou il le sera, au moment où on regarde la photo. Et Barthes d'enchaîner sur la photo comme lieu de la mort dans notre société, une mort aplatie, sécularisée[1]: «Tous ces jeunes photographes qui s'agitent dans le monde, se vouant à la capture de l'actualité, ne savent pas qu'ils sont des agents de la Mort. C'est la façon dont notre temps assume la Mort: sous l'alibi dénégatoire de l'éperdument vivant dont le Photographe est en quelque sorte le professionnel. Car la Photographie, historiquement, doit avoir quelque rapport avec la "crise de mort" qui commence dans la seconde moitié du XIXe siècle. (...) Car la Mort, dans une société, il faut bien qu'elle soit quelque part; si elle n'est plus (ou est moins) dans le religieux, elle doit être ailleurs; peut-être dans cette image qui produit la Mort en voulant conserver la vie. Contemporaine des reculs des rites, la Photographie correspondrait peut-être à l'intrusion dans notre société moderne d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. La Vie / La Mort: le paradigme se réduit à un simple déclic, celui qui sépare la pose initiale du papier final».

Le rapport explicite établi par Barthes entre rite, mort et photo se retrouve dans le roman de Tsepeneag. La noce est ici un rite de passage qui conduit de la vie à la mort; son image figée, la photo finale, n'est, elle-même, qu'un autre lieu de la mort. On a vu cependant que la photo, comme image de l'ailleurs, est aussi dans ce roman un lieu où les conflits ne sont pas résolus mais seulement suspendus. Berger ne passe pas de la noce définitivement dans la mort mais rencontre seulement une "mort suspendue", la mort "littérale", "asymbolique", de la photo et de l'histoire du berger.

---

1 R. Barthes: ***La chambre claire***, Gallimard, Seuil, 1980, pp. 143–145.

6.

L'histoire du berger reprend, en partie, les personnages et les conflits de la ballade roumaine ***Miorița***.

On peut se demander cependant s'il faut prendre en considération cette ballade étant donné que le lecteur habituel du roman, en France, ne la connaît pas. Ou, en élargissant la question, si de telles informations extérieures au texte sont utiles pour sa compréhension. Il est difficile de donner une réponse: tout lecteur lit le texte avec le savoir dont il dispose; il peut ignorer donc tant le discours mythique que les théories de Serres ou de Barthes. Toutefois, cette possibilité ne devrait pas nous empêcher de situer le roman dans l'intertextualité à laquelle il appartient par la force des choses. Les greffes discursives, pour citer de nouveau Derrida[1], font partie du texte même: en les relevant nous ne faisons qu'expliciter l'organisation du sens dans le texte.

Etant donnée l'importance de ***Miorița*** pour la littérature roumaine (voir G. Călinescu, Adrian Fochi[2] et la fascination qu'elle a exercée sur toutes les générations littéraires post-romantiques, il est assez vraisemblable que c'est la ballade qui a été le point de départ du roman[3] et que celui-ci n'est donc qu'une nouvelle variante moderne de la ballade, comparable, en ceci, au roman de Mihail Sadoveanu ***Baltagul*** (Le hachereau, 1930), aux essais de Lucian Blaga, Dan Botta, aux études de Mircea Eliade, Adrian Fochi, Constantin Brăiloiu, Ion Muşlea, Mihai Pop – Pavel Ruxăndoiu, etc. Le monde du berger serait alors, comme je l'ai déjà suggéré, mais pour d'autres raisons, celui d'où l'on a accès aux trois autres mondes du roman. Je

---

1 J. Derrida: ***La dissémination***, Seuil, 1972; ***Glas***, Galilée, 1974.

2 G. Călinescu: ***Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*** (1941), Bucarest, Minerva, 1982, p. 58. A. Fochi: ***Miorița***, Bucarest, 1964.

3 D. Tsepeneag: ***Au seuil du paradis***, *loc. cit.*, p. 6: "dans l'état actuel des choses il paraîtrait raisonnable de donner comme modèle structurant ou plutôt re-structurant celui des mythes conservés par la sagesse populaire, ceux-ci ressemblent à des rêves figés..."

n'insisterai plus sur ce point afin de passer à l'analyse comparative du roman et de la ballade.

On sait que les variantes complètes de ***Miorița*** comprennent quatre épisodes: le complot de deux bergers contre le troisième, l'avertissement que la fidèle brebis "oraculaire" adresse à celui-ci pour le décider à se défendre, le testament du berger, y compris le tableau de ses noces "posthumes" et l'épisode de la mère, qui vient le chercher après se disparition et à laquelle la brebis devra raconter les "noces" du berger et non pas sa mort. On se rappelle aussi que la variante lyrique, le *colind* de Transylvanie, est concentré sur le testament et ne contient que des informations minimales sur le complot, tandis que la plupart des variantes venues des autres provinces roumaines contiennent tous les épisodes. La beauté de la ballade (Leo Spitzer[1]), l'étrange passivité du berger qui accepte la mort sans se défendre et ne pense qu'à ses noces mystiques – signe du fatalisme selon les essayistes romantiques mais aussi de Blaga[2], signe de la volonté d'exorciser la mort selon C. Brăiloiu[3] ou essai d'échapper à la terreur de l'histoire dans une transcendance qui réaffirme la sacralité du monde, selon M. Eliade[4], sont trop connues pour en parler davantage. Je reprends par conséquent seulement ces aspects de la "*Miorița*-forschung" qui sont relevants pour notre discussion.

Le principe même de la construction du roman de Tsepeneag comme un ensemble de variantes, groupées autour de quatre noyaux, de quatre groupes, à savoir les "mondes" du roman, vient très probablement de la culture orale; Tsepeneag reprend ici le principe constitutif de l'oralité et le met en pratique à la lettre dans l'écriture moderne.

---

1 L. Spitzer: ***L'archetype de la ballade* Miorița *et sa valeur poétique***, in: "Romanische Literaturstudien", Tübingen, 1959, pp. 835–867.

2 L. Blaga: ***Spațiul mioritic***, in: "Trilogia culturii", Bucarest, Fundația regală pentru literatură și artă, 1944, p. 234.

3 C. Brăiloiu: ***Sur une ballade roumaine: la* Miorița**, Genève, 1946.

4 M. Eliade: ***L'agnelle voyante***, in: "De Zalmoxis à Gengis-Khan", Payot, 1940, pp. 218–246.

Brăiloiu avait déjà remarqué les rapports entre ***Miorița*** et les rites funéraires roumains, ainsi que les “objets cosmiques” (la lune, les étoiles) qui se sont substitués dans la ballade aux objets du cérémonial paysan, placés à côté du mort. Le principe de substitution métaphorique est généralisé dons une pratique textuelle globale chez Tsepeneag: les objets et les personnages de chaque monde sont substitués en permanence à ceux des autres mondes, par de multiples jeux d'analogie.

Rappelons-nous ensuite qu'un autre principe constitutif de l'oralité, la contamination, est aussi très important quant à ***Miorița***. Muşlea[1], Brăiloiu et d'autres ont montré la solidarité de deux rites de passage – la mort et le mariage – dans l'espace roumain, balkanique et dans certaines autres cultures traditionnelles. Les jeunes morts célibataires sont “mariés” en Roumanie à une personne de sexe opposé, ou à un sapin, et il est aussi très significatif que cette équivalence a lieu tant dans le scénario rituel (le sapin est planté près du tombeau) que dans les textes dits ou chantés a cette occasion. On a remarqué la même contamination dans le roman de Tsepeneag, où les rites funéraires (le lavage et l'habillage de Berger) sont mentionnés dans le monde de la noce.

L'histoire du berger ressemble à ***Miorița*** par la distribution actantielle des personnages et par la figuration spatiale. Un des fragments du roman transcrit la ballade comme suit (d'autres fragments reprennent, ou annoncent, celle-ci par certains de ses énoncés)[2]: “sous lesquels les globes palpitent pareils à de petits animaux débusqués dans l'obscurité de leur nid chaud ça fleure la terre et le foin il se sent à l'abri parmi ses moutons un bras étendu sur la toison d'une brebis à sa droite il entend le souffle régulier de celle qui se trouve dans son dos l'agnelle ne dort pas elle presse le museau contre son oreille et

[1] I. Muşlea: ***La mort-mariage, une particularité du folklore balkanique***, in: “Cercetări etnografice şi de folclor”, vol. II, Bucarest, Minerva, 1972, pp. 7–28.

[2] D. Tsepeneag, ***Lnc***, pp. 141–142.

émet des sons qu'elle s'efforce d'articuler depuis quelque temps il commençait à la comprendre ou du moins se l'imaginait et lui répondait lui disait des contes de près mouillés la bête inquiète pressent un danger et il lui donne raison mais essaye de lui expliquer qu'il n'y a rien à faire qu'il serait inutile de résister alors elle gémit lui chatouille l'oreille avec son museau que voudrait-elle donc qu'il fasse il ne va pourtant pas s'enfouir échanger sa houlette pour un bâton de pèlerin il doit attendre qu'advienne ce qui écrit mais elle s'énerve et il ne comprend plus qu'à grande peine les sons gutturaux qui sortent de sa gorge tu n'as pas de mère dit sans doute l'antenaise justement répond-il alors qu'il n'a peut-être pas bien saisi tout sera pareil à une fête lui explique-t-il patiemment comme une noce par exemple oui une noce la lune et le soleil s'élèveront au ciel ensemble et des milliers de torches s'allumeront au bout du monde des troupeaux de brume monteront les collines les clarines et les trompes sonneront les sapins s'inclineront jusqu'à terre et les forêts frémiront toutes ce sera des noces comme jamais on n'en vit l'agnelle écoute bouche bée peut-être s'est-elle endormie"

Tsepeneag choisit une variante du "type *colind*": il mentionne le complot et souligne le rôle de la brebis mais il réduit le testament à la figuration de la noce, sans spécifier qui est la mariée, ni indiquer, ainsi que le fait la ballade, quel sera le lieu et le mode de l'enterrement; en plus Tsepeneag laisse totalement de côté l'épisode de la mère. Or il est évident que ces choix sont déterminés par la structure globale du roman. En ignorant "o mîndră crăiasă / a lumii mireasă" le berger du roman retient la figuration de la noce, mais non pas son mystère; il reste en deçà de la transcendance où s'élève le berger de la ballade. Le premier voit seulement le spectacle, beau et pur, là où le deuxième sent passer le souffle de l'éternité. Le berger du roman dé-sacralise la vision du berger de la ballade comme si, esprit moderne, il ne pourrait que rêver en marge des mythes hérités de ses ancêtres, et dont il se souvient sans les comprendre. Tsepeneag retient les personnages qui apparaissent aussi dans les autres mondes du roman mais renonce à ceux qui, pour une raison ou une autre, ne peuvent pas s'y intégrer (c'est le cas probablement de la mère). Ensuite Tsepeneag exploite à

son insu un aspect de la ballade relevé par M. Pop – P. Ruxăndoiu[1]: le fait que l'assassinat du berger n'est pas donné comme certain. Le berger ne dit dans la ballade, en effet, ni *cînd voi muri* (quand je mourrai), ni *şi de-oi muri* (si j'allais mourir), mais *şi de-a fi să mor* (si je devais mourir). En plus, il ne donne aucune indication ni sur son intention, oui ou non, de se défendre (l'accusation de fatalisme est donc fortuite), ni sur les événements qui vont suivre, et encore moins sur le moment de sa mort. Dans ***Les noces nécessaires***, le berger refuse de s'enfuir, mais il ne dit rien, lui non plus, sur ce qu'il compte faire. Il y a ici, selon M. Pop – P. Ruxăndoiu, un arrêt, une suspension du récit: par conséquent, la ballade narrative bascule dans le chant lyrique. Or ce principe constitutif de ***Mioriţa*** est, de nouveau, utilisé comme mode d'organisation sémantique du roman tout entier. Le récit du berger est suspendu d'une manière qui rapproche son statut de celui de la photo: le mouvement est arrêté, les personnages du film sont figés dans les figures de la photo. La noce s'arrête littéralement dans la photo; nous ne savons pas ce qui se passera dans la noce après la prise de la photo car le roman finit avec l'exposition de celle-ci dans une vitrine. L'histoire du berger est suspendue, elle aussi, dans une attente pétrifiée: on ne saura jamais si le berger a été assassiné ou non.

Le personnage masculin central reste d'ailleurs dans toutes les histoires du roman suspendu entre la vie et la mort. Il se trouve plutôt du côté de la vie dans l'histoire de Berger, plutôt du côté de la mort dans la noce. Habillé comme marié il passe de l'une à l'autre mais ce passage est bloqué, grâce à l'interférence avec les deux autres mondes: l'instantané de la photo et l'attente du berger. La photo a donc la fonction d'exprimer ce qui est implicite dans les autres mondes. D'autre part, l'interférence joue aussi dans le sens contraire: la noce de Berger est la noce dont le berger parle à sa brebis. Mais c'est une noce tournée en dérision. Le miroitement réciproque de deux mondes continue; le berger rêve d'une noce rituelle en tant que noces cosmiques, tandis que Berger fait l'expérience d'un rituel perverti. La pureté rédemptrice de la noce pour le premier est reléguée au futur, la

---

1 M. Pop, P. Ruxăndoiu: ***Folclor literar românesc***, Bucarest, Editura Didactică şi Pedagogică, 1976, p. 326.

noce grotesque du deuxième est au présent. L'histoire du berger est le rêve perdu de Berger, son monde raté. Berger est le berger après la Chute. L'histoire du berger est le mythe d'origine de Berger. Le berger se tait sur sa mère, comme on l'a vu, parce qu'il ne peut pas parler des personnages qui n'existent pas dans les autres mondes du roman, mais aussi parce que cet épisode, situé dans la ballade après sa mort, aurait précipité, dans le roman, le dénouement; or celui-ci y reste suspendu. Le berger se réfère donc à la noce de Berger comme à sa propre noce mais afin de lui enlever son caractère définitif: il la voit comme une photo, comme une image figée. La photo connote la "mort asymbolique" de Barthes, ou plutôt la suspension du processus de mourir, tout en ayant l'air de dénoter la (suspension de la) vie. Ou, une fois de plus les mots de Barthes[1]: «en attestant que l'objet a été réel, elle [la photo, S.A.] induit subrepticement à croire qu'il est vivant (...) mais en déportant ce réel vers le passé ("ça a été"), elle suggère qu'il est déjà mort.»

Les rapports habitués entre mythe et texte moderne changent dans le roman de Tsepeneag. On peut comparer celui-ci au roman ***Baltagul*** (Le hachereau, 1930) de Mihail Sadoveanu, que j'ai mentionné déjà plus haut, et qui est aussi inspiré par ***Miorița***. Un berger est assassiné par ses deux compagnons et c'est sa femme, au lieu de sa mère, qui part à sa recherche; autrement que dans la ballade, elle découvre et aussi punit, avec l'aide de son fils, les coupables. Sadoveanu fait plus que reprendre le vieux récit, il ressuscite toute une civilisation traditionnelle, avec ses normes, son *Weltanschauung*. On dira, dans la terminologie de Ricardou[2], que dans le roman de Sadoveanu le mythe est le représenté et l'histoire moderne du berger son représentant. Autrement dit, le rapport hiérarchique entre mythe et texte moderne reste ici inchangé, aussi bien que le sens du mythe, considéré comme donné une fois pour toutes. La référence du roman au mythe "va de soi", l'auteur ne ressent pas le besoin de l'expliciter parce qu'elle fait partie du bagage culturel de son public et assure même la communication entre auteur et public.

[1] R. Barthes, *op. cit.*, pp. 12–124.
[2] J. Ricardou, *op. cit.*, p. 60.

Dans le roman de Tsepeneag le mythe n'est plus le représenté incontestable du texte moderne, il n'est qu'une des variantes d'un récit fondamental: la trame, l'immolation. Le mythe est, en même temps, le représenté *et* le représentant des autres variantes exprimées dans le texte. La "déconstruction" du rapport mythe–texte moderne ne se réduit d'ailleurs pas au simple *renversement* de la hiérarchie, elle consiste, en parfait accord avec la théorie de Derrida, aussi dans le *déplacement* de ce rapport. Un nouveau terme apparaît, la photo, qui joue le rôle du supplément des deux autres. Derrida remarquait, en partant de Rousseau, que le supplément a deux fonctions: il se substitue à quelque chose d'existant, mais il supplée aussi aux manques de celui-ci[1]. L'ajout de la photo aux deux histoires, celle de Berger et celle du berger, thématise en effet "l'aplatissement" du mythe et rend encore plus évident ce que l'histoire du berger, par rapport au mythe, donc à la ballade, n'est pas: elle n'est pas la représentation d'un passage *accompli*, mais seulement celle d'un passage *bloqué*, elle ne signifie pas *l'au-delà,* mais *le seuil de l'ailleurs*, et non pas la rédemption, mais seulement l'immobilité devant la mort. D'autre part, la photo souligne aussi une fonction "positive" de l'histoire du berger: la suspension de la mort signifie, à sa manière, la survivance de Berger en tant que berger. L'histoire du berger et la photo de la noce peuvent se substituer l'une à l'autre, mais elles n'assurent pas, ni séparément ni ensemble, le triomphe sur la mort et ne confèrent pas un sens définitif à la vie, ainsi que le fait le mythe et, selon Eliade[2], la ballade aussi. Le rapport mythe – texte moderne est donc déplacé, grâce au supplément photo, dans une autre région du savoir, caractéristique, selon Barthes, pour la société moderne, mais non pas pour la société traditionnelle. Ce travail de déplacement a cependant un résultat que Derrida ignorait: il érige un système de signification à quatre termes au lieu du système à deux termes de la culture traditionnelle. Encore une fois, la déconstruction aboutit à la construction d'un nouveau système, et la mouvance textuelle aboutit à une autre structure.

---

1 J. Derrida: ***De la grammatologie***, Minuit, 1967.

2 M. Eliade: ***L'agnelle voyante***, loc. cit., et plusieurs de ses autres ouvrages sur la signification du mythe.

Les interférences du texte ne présupposent plus l'existence d'un code normatif unique, ni de la sur-évaluation d'un certain terme, le mythe, qui avait auparavant la fonction de régler la production du sens dans le système et de conférer un sens positionnel aux autres termes. La réception du texte, dans son ensemble, ne suit pas, elle non plus, les normes de la communauté: l'auteur et le public se séparent. Le roman de Sadoveanu se lit sur le fond d'une culture traditionnelle aux normes immuables, le roman de Tsepeneag se lit dans le contexte des théories et pratiques textuelles d'un lieu d'interférences culturelles. Pris ici dans une nouvelle production du sens, le mythe provenant d'une autre culture *s'aplatit*, il perd sa capacité de générer le sens des autres termes du système, il n'est qu'*une* des textualisations d'une production globale de sens. Dans le roman, aussi bien que dans l'intertextualité dont il fait partie, la production de sens transgresse le sens d'un terme: celui-ci devient le produit, et non plus la source du sens général.

7.

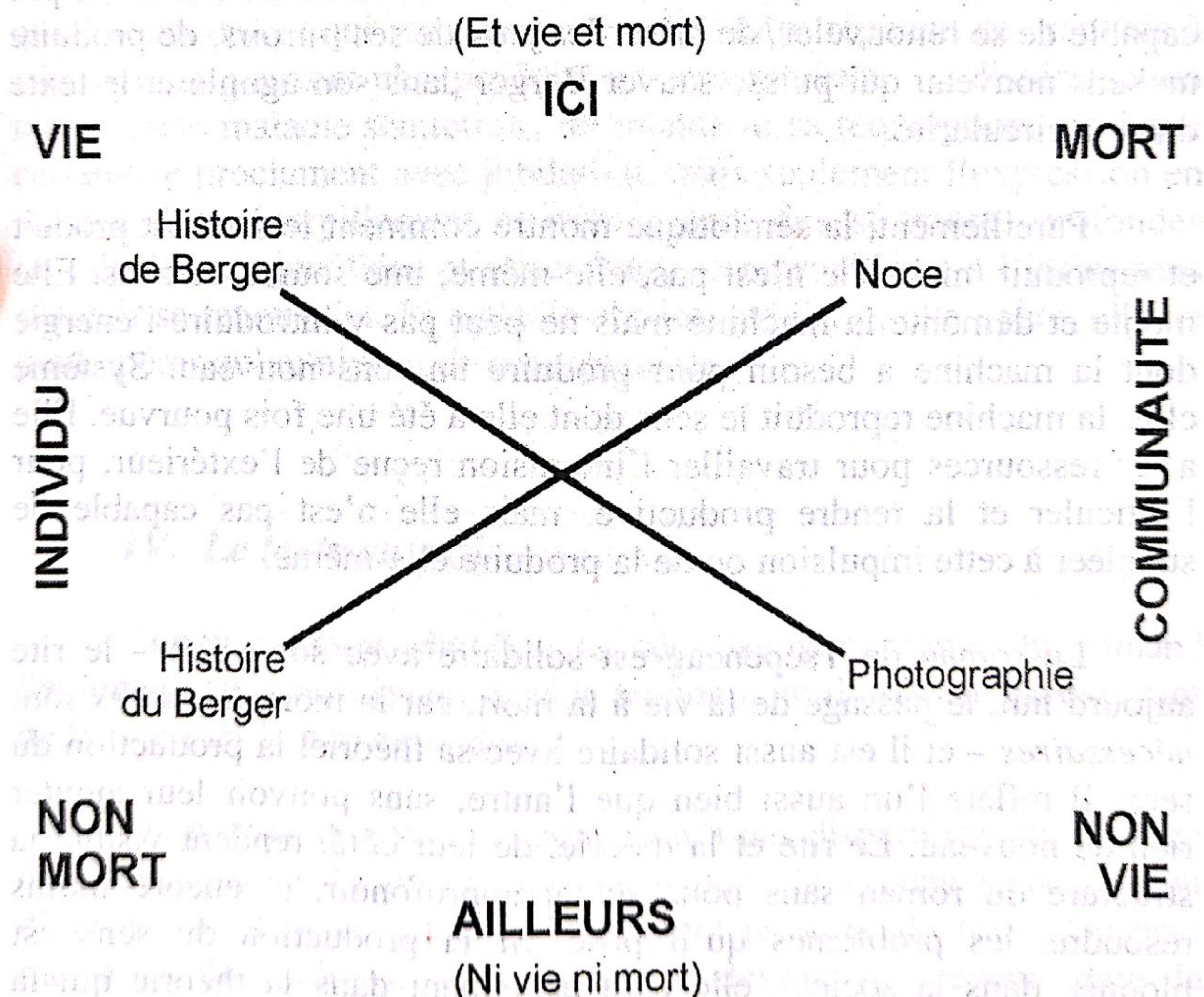
Dans son lit de malade ou de moribond, Berger s'efforce de dormir; le sommeil est ici une autre figure du passage – désiré – de la vie à la mort. Berger préfère le sommeil, limbe de la vie, au mariage, métaphore de la mort. Il soulève "le rideau noir" pour contempler les vallons, comme s'il préférait l'attente irrésolue du passage, chez le berger, au passage définitif du marié, la mort comme probabilité au rituel qui l'actualise. Marié, il se laisse photographier comme s'il préférait encore (pour autant qu'on puisse parler ici d'une préférence) l'éternité de la mort "littérale" à celle, grotesque, d'un symbolisme perverti. Il y a donc une propension générale d'un monde à un autre, comme si le personnage central imaginait, dans chaque monde, une meilleure variante de sa propre histoire et la projetait dans un autre monde. Faudrait-il voir ici la source, selon Tsepeneag, de toute idéalisation et de toute illusion?

Ce mouvement général de la vie à la mort est rendu dans le roman, ainsi que je l'ai déjà mentionné, en quatre variantes: l'agonie de Berger, son mariage funèbre, l'histoire du berger et la photo.

L'agonie "réelle" de Berger connaît une variante pure, l'attente du berger, tandis que les noces grotesques sont sublimées dans la photo. L'anti-rite du mariage (actuel) s'oppose au rite cosmique désiré par le berger. Ni rituelle ni anti-rituelle, ni future ni présente, ni pure ni grotesque, la photo est littérale, atemporelle et aseptique; elle oppose son indifférence aux tourments de Berger. La vie agonique et son final grotesque, en tant que "réelles" – les mondes d'*ici* – s'opposent ensemble à leurs deux variantes "irréelles": l'histoire du berger et la photo, les mondes d'*ailleurs*. Ces mondes sont soustraits au mouvement et par conséquent à la vie mais, en même temps, ils ne représentent pas l'au-delà. L'ailleurs ne signifie donc pas l'au-delà; on dirait que celui-ci n'est pas représentable, qu'on ne peut pas lui trouver des signifiants, qu'il est, autrement que l'ailleurs, innommable. Dans le roman, ni Berger ni le berger ne connaissent, et ne connaîtront jamais, l'au-delà, mais seulement un état de suspension, à savoir l'arrêt de la vie et l'attente de la mort. Le récit du berger est la forme symbolique, la photo celle symbolique, de cette attente. Ce récit du berger est contredit tant par la noce grotesque, dans la réalité (c'est pourquoi je la considère, plus loin, dans le schéma, comme le terme contradictoire du récit), que par la photo dans "l'éternité" (son terme contraire). Autrement dit, le mariage mystique n'existe ni sur la terre ni dans les cieux, le rite comme norme de la *communauté* est nié tant dans son actualisation que dans son image idéalisée, pauvre ersatz de l'éternité, épurée du quotidien mais vidée aussi de toute signification. La vie est agonique et la mort n'arrive pas car elle n'a plus la fonction d'une instance qui donne un sens à posteriori à la vie. Le passage de la vie à la mort, qui aurait pu les ordonner dans un ensemble significatif, est bloqué, ou perverti. L'agonie de Berger est désespérée parce qu'elle est interminable: elle essaye de prendre la forme de l'une des trois variantes du passage, mais aucune de celles-ci ne produit plus le sens désiré, la rédemption: le mythe est coupé de la transcendance, le rite est perverti, la photo est littérale. L'agonie se brise en mille fragments qui ne forment plus un scénario cohérent; la mort éparpillée est l'autre face d'une vie chaotique. Les instances de l'ailleurs se caractérisent seulement par un trait négatif: la *non-vie* de la photo

s'oppose à la *vie* de l'histoire de Berger comme la *non-mort* de l'histoire du berger s'oppose à la *mort* de la noce.

Les quatre histoires du roman ont donc des significations globales qui peuvent être systématisées dans un carré sémiotique[1]. Le schéma montre les termes sémantiques profonds [Vie, Mort, Non-Vie, Non-Mort] qui correspondent aux quatre histoires, et qui sont, l'un par rapport à l'autre, contraires (sur les deux horizontales), contradictoires (sur les diagonales) ou liés par une relation d'implication (sur les verticales):



[1] Voir les ouvrages de A.J. Greimas sur la sémiotique du discours, et surtout A.J. Greimas, J. Courtès: ***Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage***, Hachette, 1979.

Les quatre termes forment un système clos, une machine qui tourne autour d'une case vide. Le sens qu'ils produisent est seulement celui des innombrables analogies et interférences réciproques; le sens tourne en rond. La machine textuelle de Tsepeneag repose sur un système profond que la sémiotique du discours peut dégager mais dont elle montre, en même temps, les limites. Plus fort encore, ses limites sont les limites de la sémiotique elle-même. ***Les noces nécessaires*** se révèlent, d'une manière tout à fait inattendue, comme une belle métaphore de la sémiotique. Il n'y a, dans le roman, aucune instance extérieure au système qui y introduise le sens. Coupé de l'extérieur, décentré, le système reproduit sa structure à l'infini mais il n'est pas capable de se renouveler, de briser les jeux de ses miroirs, de produire un sens nouveau qui puisse sauver Berger dans son agonie et le texte dans sa circularité.

Pareillement, la sémiotique montre comment le sens est produit et reproduit, mais elle n'est pas, elle-même, une source de sens. Elle monte et démonte la machine mais ne peut pas y introduire l'énergie dont la machine a besoin pour produire un sens nouveau. Système clos, la machine reproduit le sens dont elle a été une fois pourvue. Elle a les ressources pour travailler l'impulsion reçue de l'extérieur, pour l'articuler et la rendre productive, mais elle n'est pas capable de suppléer à cette impulsion ou de la produire elle-même.

Le roman de Tsepeneag est solidaire avec son objet – le rite aujourd'hui, le passage de la vie à la mort, car la mort, *les noces sont nécessaires* – et il est aussi solidaire avec sa théorie, la production du sens. Il reflète l'un aussi bien que l'autre, sans pouvoir leur ajouter rien de nouveau. Le rite et la théorie, de leur côté, rendent visible la structure du roman sans pour autant approfondir, et encore moins résoudre, les problèmes qu'il pose. Si la production du sens est bloquée dans la société, elle l'est également dans la théorie qui la décrit et dans le roman qui la représente. Le roman, à son tour, rend visible le mécanisme de la production de sens dans la société et dans la théorie qui décrit ce mécanisme. Ni la théorie ni le roman ne peuvent rien de plus.

Les relations entre la théorie et le roman ne sont pas si simples que l'on pourrait croire. Le roman déconstruit les hiérarchies "données" par exemple celles du système représentant et du système représenté. Il exprime la dissémination du sens mais ne se réduit pas à une simple figure de cette dissémination. Il s'inscrit si bien dans l'intertextualité de son temps parce que ce sont ses structures, plus que ses signifiants disséminés, qui reflètent les structures des théories et de l'expérience du monde autour de lui. Tout sens se dissémine à l'intérieur d'un système et aucune de ces deux dimensions ne peut exister sans l'autre. Le monde n'est pas chaotique, ou dépourvu de sens, parce qu'il est dé-structuré, mais parce qu'il est dé-centré, parce que les structures qui renvoient l'une à l'autre répètent ces renvois à l'infini et ne peuvent plus produire un sens nouveau. La dissémination n'est ni une maladie sémiotique du monde ni sa rédemption, ainsi que certains le proclament avec jubilation, mais seulement l'expression en surface d'un éparpillement et miroitement des structures profondes qui, également justifiées et estimables, se reproduisent à l'infini sans pouvoir se renouveler. Si maladie sémiotique il y a, elle opère, elle ne peut opérer qu'au niveau de ces structures.

IV. Le texte en exil

Comment faire signifier le décentrement même du roman? Seulement en le réintégrant dans le monde dont il est issu. En essayant de faire parler le narrateur absent.

On peut se demander si celui-ci n'a pas disparu lors du passage de Tsepeneag de la société roumaine dans la société française, où d'autres traditions et valeurs se disputent la scène du texte. On peut même se demander si le narrateur ne devrait pas revenir dans la discussion pour expliquer le passage et éclairer le seuil. Un autre roman de Tsepeneag, ***Le mot sablier***, paru sept ans après ***Les noces nécessaires***, thématise justement le passage d'un pays à l'autre et surtout d'une langue à l'autre: le roman commence en roumain mais le français s'insinue progressivement dans le texte et finit par l'accaparer

complètement. Le roman s'interrompt, inachevé, comme si la réussite du passage linguistique impliquerait, paradoxalement, le blocage, définitif, de l'écriture.

Nous avons vu que le discours mythique change de fonction s'il est placé dans une culture différente. La greffe passe par un processus d'acculturation profonde. Il faudrait se demander si un bilinguisme parfait existe, mais il me semble évident que le "biculturalisme" n'existe pas. Un individu ne peut pas appartenir en même temps et de la même manière, à deux cultures différentes, et il ne peut pas passer de l'une à l'autre sans distorsions et conflits, même si le passage dans l'espace a lieu sans trop de heurts. Il me semble, ensuite, que même le passage réussi d'une culture à l'autre cache souvent l'impossibilité de passer d'une pratique textuelle à l'autre. Ou, inversement, le maniement d'une nouvelle pratique textuelle n'implique pas nécessairement que le locuteur se trouve d'emblée installé dans la culture d'adoption; il peut rester, indéfiniment, sur le seuil de la seconde acculturation. Comme toute pratique signifiante, la pratique textuelle entretient des relations complexes avec des systèmes idéologiques et culturels, même si elle ne s'identifie pas à ceux-ci.

Le passage d'un écrivain roumain dans la culture française a été presque toujours envisagé dans les termes du succès. Vu de Roumanie, ce succès attestait la valeur de l'écrivain en question et, par une hâtive généralisation nationaliste et/ou propagandiste, la valeur de la culture roumaine en général. Inversement, si le passage n'amenait pas le succès, et si l'écrivain rentrait en Roumanie, ce demi-échec devait signifier l'importance de créer chez soi. Vu de l'occident, le même passage devait confirmer la triste nécessité politique et/ou culturelle pour l'écrivain roumain de s'exiler. Le "triomphalisme" de ces points de vue cache, plutôt qu'il n'explique, *le sens du passage*, pour ne rien dire sur le fait que le succès même, ou le manque de succès, est souvent déformé et mal compris. La présupposition de ce triomphalisme, en plus, est fausse: l'écrivain roumain, en passant en France, n'est plus le même écrivain qu'il a été en Roumanie. Changer de pays, de culture, de langue, d'écriture, signifie beaucoup plus que changer

de maison d'édition. En fait, le sens de ce passage est une rupture, souvent tragique, par rapport a la culture d'origine et un changement en profondeur afin de s'adapter à la nouvelle culture. Il faut se demander si ce n'est pas la discontinuité entre les deux périodes, plutôt que leur continuité, qui fait sens, et si le même nom de l'auteur ne cache pas une nouvelle identité. Si on veut comprendre le sens du passage, il faut partir, je crois, justement de la situation qui est ignorée dans les perspectives triomphalistes, celle de l'écrivain roumain qui, une fois établi en France, change complètement son écriture et arrive par conséquent à la notoriété. Le cas de Tristan Tzara et d'Eugène Ionesco serait alors paradigmatique. Si j'étudie le cas de Tsepeneag, c'est pour une raison différente, mais significative dans ce contexte. Il n'a apparemment pas changé, il a eu du succès et pourtant il donne l'exemple d'une rupture d'identité profonde; en plus, il fait du seuil, du passage, le thème par excellence de ses réflexions.

Si on parle maintenant de la culture d'adoption, il faut remarquer qu'il est difficile, voire impossible, de parler de *la* société occidentale d'aujourd'hui, ou de *sa* culture et de *sa* pratique textuelle; dans les trois cas s'impose le pluriel. Il vaudrait mieux parler de plusieurs univers culturels dans lesquels les rapports textualité / tradition culturelle sont, chaque fois, différents. Un de ces mondes est celui de l'interférence (Serres la considère comme *le* modèle, général dans l'organisation du savoir d'aujourd'hui, mais il suffit pour notre propos de considérer l'interférence seulement comme *un* des modèles en fonction). Dans ce monde la production du sens n'a rien à faire avec des traditions, ou des sciences, privilégiées. Ce n'est pas par hasard, je crois, que l'oeuvre de Tsepeneag se situe dans ce monde. Il l'a "choisi" justement parce que la pratique textuelle, ici, n'est pas enracinée dans une tradition qui, pour Tsepeneag, aurait été, de toute façon, opaque; au contraire, cette pratique rompt avec de telles traditions, les déconstruit. La pratique textuelle est une alliance idéologique, elle se définit tant par l'allié accepté que par celui refusé, ou tout bonnement ignoré.

Rappelons quelques thèmes des ***Noces nécessaires*** relevées dans les chapitres précédents: la disparition de l'auteur, l'absence du sujet d'énonciation, la perte de l'identité du sujet d'énoncé, son éparpillement dans plusieurs masques et travestis, comme autant de fonctions narratives analogues et disparates, l'interchangeabilité des personnages, la constitution de plusieurs mondes parallèles, leur reflet réciproque, l'absence de modèle ou de source légitime de sens, la mouvance textuelle, le jeu infini des structures en interférence etc. Tous ces thèmes constituent un autre type d'univers que ceux familiers dans la littérature roumaine; c'est un univers dé-centré, en perte d'identité, coupé des sources, pluriel, mouvant, insaisissable. On pourrait le comparer à l'univers de Urmuz, de Blecher et à celui des premiers livres roumains de Tsepeneag, mais non pas à l'univers narratif des grands prosateurs roumains. C'est que Urmuz et Blecher, ainsi que Tsepeneag, l'écrivain "onirique" des années 1960, sont des *marginaux*, des écrivains en rupture, pour une raison ou pour une autre, avec leur milieu et en contradiction avec les grandes traditions roumaines. Par contre, Sadoveanu, Blaga et même Mircea Eliade, qui partage son temps, et son travail, entre Chicago et Paris, ont écrit à l'intérieur de la culture roumaine et de ses traditions. Le symbolisme du centre, la survivance spirituelle face à la terreur de l'histoire, la production du sens par un éternel retour aux sources, à un *illo tempore* sacré, ces thèmes centraux de l'oeuvre d'Eliade sont aussi les thèmes centraux de ***Miorița*** et de tous ceux qui ont écrit sur cette ballade, ou à partir d'elle, Eliade y compris. Et, peut-être, ces thèmes caractérisent la culture roumaine en général. Sauf les marginaux, les rebelles, les dissidents, les exilés de cette culture. Il est maintenant évident que dans cette perspective l'exilé n'est pas forcément celui qui a dû quitter son pays. Eliade, qui l'a fait, n'est pas, en *ce* sens, un exilé par rapport à la culture roumaine tandis que Urmuz, qui ne l'a pas fait, en était un exilé. Tsepeneag était en Roumanie un exilé, aussi bien qu'il l'est, maintenant, en France.

Autrement dit, l'univers construit par Tsepeneag est l'univers de la rupture, *de l'exil*, univers dé-centré parce que coupé de l'origine, du centre, d'une source légitime du sens. C'est à ce point que la

comparaison de l'oeuvre de Tsepeneag avec celles de Tzara, Ionesco, Cioran, devrait commencer. Ces écrivains, chacun à sa manière, ont entrepris d'écrire après et à partir de la rupture d'origine, sur l'univers issu de cette expérience, un univers qui s'écroule, tout en gardant l'efficacité de ses structures et le jeu merveilleux de ses miroirs. Partis d'une expérience personnelle tragique, ces marginaux se sont trouvés au centre d'une expérience collective. L'exilé roumain en rupture d'identité, et par cela même un marginal dans son monde d'origine, passe dans un monde où la perte d'identité est un problème général et où l'absence du centre, la coupure des sources, est la loi du système. *Les problèmes du marginal de là-bas s'avèrent les problèmes centraux d'ici.* C'est, peut-être, une des explications de leur succès en France: la résonnance inattendue de leur cri de souffrance individuelle dans la grande salle de concert occidentale.

Ceci me rappelle l'excellent article d'Alfred Schutz sur l'étranger[1]. Chaque individu est convaincu, selon Schutz, que certaines valeurs, critères, pratiques sociales vont, dans le monde, "de soi"; il les suit, par conséquent, sans les mettre en question. La société est départagée en plusieurs zones d'intérêt organisées circulairement autour de lui et pour lesquelles son intérêt et sa compétence décroissent à mesure que ces zones sont plus éloignées de lui. Au moment où un individu arrive dans une société nouvelle, ses anciennes pratiques, critères, etc. ne peuvent plus être utilisées automatiquement et il ne maîtrise pas (encore) de nouveaux critères et pratiques, plus adéquates. C'est pourquoi l'étranger ne fait pas partie du groupe avec lequel il entretient des relations et dans lequel il voudrait s'intégrer; il ne partage pas (encore) les valeurs, les opinions et surtout le passe de ce in-group[2]: "At best he [= l'étranger, S.A.] may be willing and able to share the present and the future with the approached group in vivid and immediate experience; under all circumstances, however, he remains excluded from such experiences of its past. Seen from the point of view of the approached group, he is a man without a history."

---

1 A. Schutz: ***The Stranger*** (1944), in: "Collected Papers", vol. II, The Hague, Martinus Nijhoff, 1964, pp. 91–105.

2 *idem*, p. 97.

Le fait qu'il n'a pas les mêmes "schémas d'interprétation" du monde, pousse l'étranger à croire que le monde autour de lui est dépourvu de sens: "He finds himself a border case outside the territory covered by the scheme of orientation current within the group. He is therefore no longer permitted to consider himself as the center of his social environment and this fact causes again a dislocation of his contour lines of relevance. (...) Second, the cultural pattern and its recipes represent only for the members of the in-group a unit of coinciding schemes of interpretation as well as of expression. For the outsider, however, this seeming unity falls to pieces."[1]

D'autre part, l'étranger juge mal les gens autour de lui, il ne réussit pas à distinguer correctement ce qui est individuel de ce qui est typique. Il reste[2] "a marginal man, a cultural hybrid on the verge of two different patterns of group life, not knowing to which of them he belongs".

L'étranger traverse une double crise d'identité: il perd, d'une part, son ancienne identité qui "allait de soi" et, d'autre part, il est incapable d'adhérer à l'identité de son nouveau groupe de référence. Le premier aspect de la crise implique l'apparition d'une distance et d'une attitude critique quant à sa culture de départ, le deuxième aspect peut l'amener à mal juger l'identité du groupe auquel il veut s'intégrer. Marquand[3] distinguait une fois entre deux conceptions sur l'identité. La première, traditionnelle en philosophie, refuse l'équivalence entre l'essence et l'apparence, entre ce qu'on est et ce qu'on paraît être. La deuxième conception, d'ordre surtout sociologique (G. H. Mead, A. Schutz, E. Goffman) accepte cette équivalence et transcrit l'identité dans un ensemble de rôles. Je me demande si cette distinction ne pourrait être interprétée, dans le contexte de notre discussion, comme la distinction entre le concept de

1 *idem*, p. 99.
2 *idem*, p. 104.
3 O. Marquand: ***Identität***, in: O. Marquand, K. Stierle (Hgbs), *op. cit.*, pp. 347–370.

l'identité dans une société traditionnelle, homogène, où l'individu est ce qu'il est par rapport à un consensus communautaire et à certaines traditions qui rendent donc secondaire l'importance de son activité concrète, et le concept de l'identité dans une société moderne, socialement fort différenciée, où ni le consensus ni les traditions communautaires immuables ne fonctionnent plus et l'être de l'individu se confond avec le paraître des rôles qu'il assume. Les deux conceptions de l'identité seraient alors déterminées par deux types de société, l'une, disons, traditionnelle, ou en voie d'industrialisation, l'autre industrielle ou post-industrielle. Une distinction similaire pourrait d'ailleurs réapparaître à l'intérieur de n'importe quelle société, selon le fait que le problème de l'identité est posé par un individu membre du groupe, ou par un étranger ou un marginal. Le premier individu juge son identité, ou celle des autres, à partir d'un consensus qui va de soi, le deuxième regarde les membres du groupe de l'extérieur et essaie de les comprendre à partir de leur comportement.

Une telle interprétation se retrouve chez les sociologues et les philosophes de la post-modernité (Daniel Bell, Jean François Lyotard) mais aussi dans la théorie du système de Niklas Luhmann[1]. Celui-ci distingue entre plusieurs sortes de différenciation sociale. Dans les systèmes sociaux moins complexes, la réflexion sur l'identité du système a lieu dans un sous-système spécialisé.

Les systèmes plus complexes connaissent une différenciation fonctionnelle: ses sous-systèmes ont une importance inégale mais aucun d'entre eux ne peut assumer le pouvoir sur les autres. Ici

---

[1] N. Luhmann: ***Identitätsgebrauch in selbstsubstitutiven Ordnungen, besonders Gesellschaften***, in: O. Marquand, K. Stierle (Hgsbs), *op. cit.*, pp. 315–346. La signification particulière du concept d'identité dans la société traditionnelle roumaine est discutée par H. Stahl: ***Soi-même et les autres. Quelques exemples balkaniques***, in: Cl. Lévi-Strauss (réd.), *op. cit.*, pp. 287–303. La relation "fils de... " est ici constitutive de l'identité sociale d'un individu. Il est intéressant de remarquer la disparition de cette relation dans le roman de Tsepeneag, où la mère du berger n'apparaît plus, par rapport à la ballade ***Miorița***.

l'identité n'est plus la fonction spécialisée d'un sous-système, elle réside dans le principe même de la différenciation par rapport à l'ensemble du système. Luhmann rend ainsi plus explicites les distinctions que nous avons opérées auparavant. La réflexion sur l'identité est entreprise dans une société traditionnelle, ou dans un "in-group", par une catégorie spécialisée – les rhapsodes, les prêtres, les intellectuels, et, respectivement, les mythes, les idéologies que les autres catégories sociales ou les individus acceptent bon gré mal gré. Pour eux l'identité va de soi mais la source légitime de celle-ci est identifiable, parfois connue personnellement. L'identité d'une société moderne post-industrielle réside, par contre, dans son organisation interne, dans sa complexité pluraliste de sous-systèmes dont aucun n'a ni la fonction de produire l'identité ni de la justifier après coup; l'individu ne peut plus interroger une source identifiable, il doit tout bonnement faire confiance à la perfection du système.

Il est facile de reformuler les remarques de Schutz dans ce cadre théorique. La réflexion sur sa propre identité suit, chez le membre du groupe et chez l'étranger, les deux raisonnements signalés plus haut. Venu d'une société "traditionnelle", dont il était dans la plupart des cas, le spécialiste désigné à lui assurer le sentiment d'identité – même si, en fait, comme je l'ai mentionné, il ne s'est pas (toujours) acquitté de ce devoir – l'écrivain exilé dans une société moderne (occidentale) découvre le fait déconcertant que celle-ci n'a pas, ou n'a plus, une source de légitimité comparable à celle de sa société d'origine. L'exilé peut alors ou bien proclamer la "décadence irrémédiable de l'occident" et regarder avec mélancolie vers sa patrie, politiquement autoritaire mais culturellement "encore humaine", ou bien comprendre qu'il s'agit dans son pays d'adoption d'un nouveau type de légitimité et essayer par conséquent de l'accepter et d'y adhérer. Cette deuxième option est plus facile pour l'écrivain qui était déjà en rupture avec le processus de légitimation dans son pays d'origine. Il a alors la chance de donner une analyse extrêmement aiguë de son pays d'adoption aussi.

Reprenant l'idée d'Adorno, qui opposait au monde moderne de l'administration la moralité de l'exil chez soi de l'intellectuel, Edward Saïd[1] enchaînait ainsi: «Necessarily, then, I speak of exile not as a privilege, but as an *alternative* to the mass institutions that dominate modern life. Exile is not, after all, a matter of choice: you are born into it, or it happens to you. But, provided the exile refuses to sit on the sidelines nursing a wound, there are things to be learned: he or she must cultivate a scrupulous (not indulgent or sulky) subjectivity. (...) Seeing "the entire world as a foreign land" makes possible originality of vision. Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contra-puntal*. ... Exile is life led outside habitual order. It is nomadic, decentred, contra-puntal; but no sooner does one get accustomed to it than its unsettling force erupts anew.»

C'est ce qui arrive, il me semble, dans ***Les noces nécessaires***. Il est en effet tentant d'identifier le monde dé-centré de l'interférence comme le monde de l'étranger et en particulier comme celui de l'exilé, dans le sens plutôt spécial que je donne ici à ce terme. Je propose cette identification en dépit des objections qui me viennent tout de suite à l'esprit – beaucoup d'auteurs français de nouveaux romans utilisent la même écriture tandis que beaucoup d'auteurs en exil ne le font pas – parce que j'aimerais discuter le concept d'exil dans un autre contexte que le contexte éthique ou politique où il est d'habitude placé. Il y a, premièrement, plusieurs formes de l'exil *intérieur*, qu'on choisit pour des raisons politiques mais souvent aussi pour des raisons culturelles, ce qui demande l'élargissement du concept d'exil vers celui de *marginalité*. Il y a, ensuite, le fait que beaucoup de discussions sur l'*Exilliteratur* sont encore tributaires d'une vision dualiste du monde: le pays totalitaire d'origine *versus* le pays démocratique d'adoption. Cette vision peut correspondre à la situation politique réelle sans être pour autant culturellement exacte. J'ai déjà remarqué le fait que la culture d'adoption (celle d'origine

[1] E. Saïd: ***Reflections on Exile***, in: "Granta", no. 13, pp. 170, 171–172.

aussi, dans la plupart des cas) n'est pas homogène et que, par conséquent, l'écrivain exilé n'est pas défini dans celle-ci par la seule opposition "métèque *versus* indigène". Comme la culture d'adoption est plurielle, l'exilé est, ou il se sent, un métèque par rapport à un certain groupe, tandis qu'il est, ou peut l'être, le collègue, l'allié, "l'indigène" dans un autre groupe. L'étranger est pris dans la hiérarchie mouvante de ce monde pluriel, en fin de compte, d'une manière comparable à celle de l'indigène lui-même. La position de l'étranger est cependant plus précaire: il a souvent moins de chances qu'un indigène à atteindre au sommet de la hiérarchie ou au centre de son propre groupe, mais ceci est dû, sauf s'il ne s'agit pas de discriminations directes, au fait qu'il maîtrise les pratiques discursives et les règles du groupe beaucoup moins bien que l'indigène. Ce problème n'est justement pas spécifique pour l'exilé au sens concret du mot mais il l'est pour le marginal en général. C'est pourquoi il me semble que l'étude de l'exilé – et de la littérature de l'éxil – comme une forme de marginalité, soit dans son propre pays, soit dans un pays d'adoption, offre la possibilité de mieux cerner la problématique réelle de l'exil.et de sa contribution, comme on le sait, très importante, à la culture moderne. On pourrait alors mieux comprendre le traumatisme souffert par l'exilé en profondeur, au-delà des conflits politiques, aussi bien que la signification de son oeuvre dans, et pour, la culture d'adoption. Ceci ne met aucunement en cause les observations de Schutz – qui avait lui-même à l'époque fuit l'Allemagne de Hitler et écrivait cet article juste après un court séjour aux Etats-Unis pendant la guerre – mais, au contraire, essaie de les généraliser.

Coupé de ses origines, refoulé du nouveau centre, qu'il approche difficilement, l'écrivain exilé vit dans un monde dispersé, dans un tourbillon d'angoisses et de travestis qui tourne autour d'une case vide, la case du Sujet, celle de lui-même, en tant que centre d'un monde englouti. Il projette émerveillé le monde de son expérience dans le texte qui exprime la mouvance et la structure spéculaire de son expérience et, en plus, participe comme tel à la mouvance intertextuelle générale autour de lui. Parfois, s'il arrive à textualiser cette mouvance, l'écrivain exilé arrive aussi à la maîtriser, d'autres

fois, il dépasse, comme Tsepeneag, le traumatisme du seuil, du passage, mais non pas l'espace du passage. Il y reste, alors, pour contempler les deux mondes à la fois. En tant qu'exilé, il crée dans ***Les noces nécessaires*** le monde dé-centré qui est celui de l'exil, mais en tant que "ancien marginal" en Roumanie il ne lui oppose pas l'utopie passéiste des origines mais la déconstruction du mythe d'origine. Il passe d'un monde à l'autre et essaie de faire passer aussi – étrange talisman – son ancienne manière de penser l'identité, de produire le sens, de construire l'univers. La frontière des deux mondes est perméable, mais le cloisonnement des systèmes est absolu. Tsepeneag passe, son ancienne identité, non. Le berger passe, il devient Berger, il agonise de ce côté de la frontière aussi bien que de l'autre, il échappe à certaines pressions mais non pas à son destin.

Son rêve d'immortalité est sorti aplati de la douane. Il n'en restera, peut-être, qu'une photo. Quelque chose, l'innommable, s'accroche au Seuil. Pour toujours.

"Ich habe immer gern gesagt, dass mein Vaterland nicht Rumänien ist, sondern die Rumänische Sprache. Ich habe nicht ein geographisches Gebiet verlassen, ich habe eine Kultur aufgeben müssen und vor allem eine Sprache.

Der Akt des schreibens wird ein Töten. Meine Wörter müssen sterben damit ich überlebe, ich, der Schreiber als Autor. Die Anonymität ist ein wunderbarer thanatologischer Lernprozess.

Der Schriftsteller im Exil ist Kafkas Hungerkünstler."

(Dumitru Tsepeneag[1]).

[1] D. Tsepeneag: ***Die grosse Streubüchse Ost-West***, in: K. Corino (Hgb): "Autoren in Exil", Frankfurt, Fischer Verlag, 1981, pp. 145, 146, 147.

L'ÉCHO ET LA RÉSONANCE*

1. Un récit

Le chef de bureau Bencu demande à son subalterne, un jeune homme appelé Grig (Grigutsa), de lui rédiger un rapport sur le scandale causé dans un restaurant par Fatache, haut fonctionnaire du ministère de ressort, "quand il s'est soûlé, quand il a fait ce qu'il a fait, lorsque vous avez payé, Triescu et toi". Aux yeux de Bencu, Fatache n'est que "ce genre d'individu qui, à travers des relations ou bien parce qu'il donne l'impression d'en avoir ...*la valeur* mon vieux, qu'est-ce que ça peut faire qu'il soit au ministère et nous ici?". Grig doit écrire "*egzactement comment que ça s'est passé,* n'est-ce pas... inventer ou j'sais pas quoi, non... tu dois pas avoir peur, personne n'est au courant, tiens, tu signes même pas". Que faire, se demande Grig, ayant écouté son chef, d'autant plus qu'il ne peut contacter pour l'instant ni Fatache ni Triescu. La scène avec eux, Grig se la rappelle fort bien: complètement soûl, Fatache avait engueulé tout le monde et, finalement, Grig et son collègue Triescu ont dû payer l'addition afin d'emmener Fatache dans sa chambre – "mais ceci ne voulait pas dire que Fatache vous avait obligé à lui payer à boire" – et là encore, dans le couloir, Fatache avait essayé de draguer une jeune fille qui avait

* Publié dans ***Studi di teoria e storia letteraria in onore di Pieter de Meijer***, Franco Cesati Editore, Firenze, 1996.

crié au secours et menacé de porter plainte, ce qu'elle, finalement, n'a plus fait. Grig a eu alors «soudain marre de "Fatache le grand boss" mais de là à un coup mesquin, par derrière, comme te le demandait Bencu, il y avait encore du chemin.» Évidemment, Grig pouvait aller le lendemain au bureau «la tête haute ("Je ne peux pas faire une chose pareille, camarade Bencu")». Que se passerait-il? «Il te ferait un sourire complice ("Ce n'est pas grave camarade Grigutsa") mais l'entreprise possède des filiales dans tout le pays et dans quelques jours à peine on aura besoin de toi pour quatre ou cinq mois à Baïa Mare...» Vu aussi les difficultés à la maison, Grig se demande "à quoi ça rime, l'héroïsme quotidien?" Ne sachant trop bien quelle décision prendre, il rend visite à son vieux ami, le Peintre. Dans son atelier, il voit tout à coup le tableau auquel celui-ci travaillait et qui "semblait représenter une agglomération de maisonnettes difformes, une ruelle de banlieue ou un quartier en démolition. Toutes sortes de formes géométriques colorées s'assemblaient autour d'une espèce de carré blanc qui occupait le centre et qui ressemblait à une fenêtre ouverte...". Le titre de ce tableau, dit le Peintre, sera "la rue de l'Écho", "d'ailleurs c'est comme ça qu'elle s'appelle, la rue, elle est quelque part en banlieue, je crois qu'on va la démolir". Et le Peintre de continuer: "Tu sais, moi aussi je me suis demandé pourquoi la mairie l'a baptisée rue de l'Écho. Et je te jure que je sais pas. Mais je crois que sans le vouloir je pense toujours à la même chose, regarde un peu la manière dont les couleurs se succèdent du centre vers la périphérie!" Oui, lui répond Grig «mais ce n'est qu'un effet qui s'arrête avec le cadre, tu vas lui faire un cadre aussi, n'est-ce pas? "Mais bien évidemment que je lui ferai un cadre aussi", lui répond le Peintre énervé». La discussion tourne ensuite sur d'autres sujets, entre autres sur l'importance d'une "information adéquate": "Si Roméo avait reçu à temps la lettre du prêtre, il ne se serait pas suicidé avant que Juliette ne se réveille. Le drame aurait eu une *happy end*". Grig rejette le conseil du Peintre d'écrire à Bencu un rapport commençant et finissant par une insulte, pour qu'il ne puisse montrer cette lettre à personne. De retour chez soi, Grig continue à se demander: «De quel genre doit être le texte pour que Bencu ne puisse pas en faire usage? Comment en faire un boomerang? Et dans quelle mesure peut-on

réaliser sur le papier ce "*egzactement* comment que ça s'est passé" qu'il t'a demandé avec insistance? Ne serait-ce pas le meilleur moyen d'en faire un boomerang? Comment pourrais-tu rester le plus anonyme possible, en écrivant le texte? Comment pourrais-tu commencer, et terminer, pour montrer clairement que tu te désolidarises de Bencu et que tu écris tout simplement pour t'éviter des suites désagréables?» Le soir Grig se rappelle d'un coup un détail: Bencu avait mentionné, lors de leur discussion, seulement le fait que Fatache s'était soûlé et non pas l'épisode de la jeune fille dans le couloir; donc, il n'en savait rien. Or, il avait mentionné en même temps que Triescu, le deuxième témoin, avait rédigé déjà son rapport; donc, Triescu n'en avait soufflé mot. «Était-ce à travers cette omission qu'il [Triescu, S.A.] tentait de communiquer avec toi? Cette rétention d'information était-elle vraiment "adéquate" pour Fatache? Et quelle justification supplémentaire pourrais-tu trouver dans tout cela pour te mettre à écrire?» Grig s'endort sur cette interrogation, devant une feuille toujours blanche.

*
* *

Le récit s'achève donc sans nous révéler la fin de l'histoire: rédige-t-il son rapport, Grig, et comment? Sans m'arrêter sur d'autres aspects narratologiques de ce récit, qualifié, à juste titre, comme un de premiers textes post-modernes en Roumanie – son auteur, Mircea Nedelciu, l'a publié en roumain en 1981 et en français en 1990[1] – j'aimerais m'occuper ici de ce récit seulement en ce qui concerne sa relevance pour le problème de la résonance du texte et, par là, pour la théorie du texte et du genre. Grig comprend vite l'enjeu de son rapport: Bencu veut s'en servir pour démolir son, leur, chef Fatache. Il ne lui demande donc pas un rapport neutre, mais une *dénonciation;* Grig ne veut pas s'y prêter, mais il n'ose pas refuser le service qu'on lui demande par peur de représailles. Ce dilemme le fait réfléchir sur la *portée* de son rapport et c'est ici que le récit intéresse la théorie du texte. Entre les deux possibilités extrêmes – accepter ou refuser

[1] "Les Temps modernes", janvier 1990, pp. 159–170 (traduit par Daniel Pujol); c'est cette traduction que nous utilisons ici.

d'écrire une dénonciation – il y a, paraît-il, toute une série de solutions pour annuler ou restreindre la portée du texte. L'analogie avec le tableau du Peintre est évidente: l'explosion de lumière au centre (blanc) de celui-ci semble se propager vers le cadre par des taches de couleur, de plus en plus sombres, tout comme l'onde sonore d'une explosion, elle aussi, se propage de la place où elle a lieu – son "centre" – vers des lieux plus lointains – sa "périphérie". Il s'agit donc d'un écho sonore rendu par une métaphore visuelle, et celle-ci n'est, elle-même, que le début d'une série d'analogies dont on peut se demander jusqu'où elle va aller: le texte que Grig va écrire fonctionnera selon le même principe de l'écho puisqu'il va provoquer la chute de Fatache et faire peut-être d'autres victimes aussi. Dans le récit de Nedelciu le tableau du Peintre nous renvoie à une scène de démolition, quelque part à la périphérie de la ville, suite, dirons-nous, à une décision "explosive" prise au centre du pouvoir; une telle image peut être lue évidemment comme renvoyant à la réalité hors texte des démolitions entreprises par Ceauşescu à Bucarest. Curieusement, celles-ci ont commencé au milieu des années quatre-vingt, comme si elles-mêmes n'étaient que l'écho, certainement non voulu, du récit de Nedelciu, publié en 1981... Et ainsi continue la suite des échos, y compris cet article.

Grig réfléchit ensuite sur un autre problème textuel: quelle est la limite, s'il y en a une, de cet effet d'écho? Le cadre du tableau, pense-t-il, et le Peintre lui donne raison (on dirait qu'aucun d'eux n'a lu ***La vérité en peinture***, où Derrida démontre que le cadre du tableau, ainsi que tout autre *parergon,* n'est pas une limite de celui-ci, et ne peut jamais clore l'intérieur de quoi que ce soit par rapport à son extérieur). Pourrait-il, Grig, arrêter alors l'écho de son récit au cadre de celui-ci, même l'enfermer à l'intérieur de son texte, ainsi que Bencu ne puisse pas s'en servir à l'extérieur, dans son monde d'intrigues de bureaucrates? Ou bien est-il plus réaliste de penser à l'effet de boomerang de son récit, au *retour* de l'onde de choc que le récit va déclencher, à l'écho proprement dit, donc? "De quel genre doit être le texte...", se demande ainsi Grig, pour qu'il se plie à de tels buts, pour qu'il puisse être utilisé *contre* Bencu au lieu d'être utilisé *par* lui? La réponse doit se trouver *dans* le texte, dans la manière de l'écrire, dans

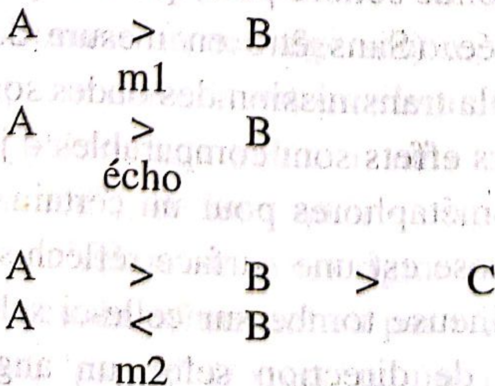
le sens que le narrateur va donner au terme apparemment naïf mais combien suggestif d'écrire "egzactement comment que ça s'est passé". Tel que tu vas l'écrire, ton récit, tel sera-t-il lu et utilisé par la suite, semble conclure Grig, ou le narrateur de Nedelciu, qui écrit d'ailleurs son texte tout le temps à la deuxième personne du singulier.

Le texte non encore écrit de Grig sera donc écrit – s'il s'y décide – selon une stratégie qu'il doit encore mettre au point. On pourrait longtemps spéculer sur celle-ci, aussi bien que sur la stratégie de Nedelciu, ou de tout écrivain devant publier sous la dictature, ou de tout citoyen confronté par la demande de la police à moucharder quelqu'un, sans doute innocent de ce qu'on l'accuse. Je ne le ferai pas ici. J'aimerais me concentrer sur le problème général *de l'écho et de la résonance du texte,* de tout texte, écrit dans n'importe quelle société, la société démocratique aussi, y compris la nôtre, aux Pays-Bas. Comment parler de l'écho et de la résonance du texte et comment donner un statut *théorique* au problème envisagé jusqu'ici uniquement d'un point de vue narratif? Car je ne veux pas parler de la *réception* d'un texte, puisque celle-ci signifie, comme on le sait depuis longtemps, l'effet *immédiat,* direct, du texte sur le lecteur, sur le critique littéraire ou sur un autre écrivain. Non, ce qui m'intéresse est au contraire l'effet, ou les effets, *second(s)*, parfois à long terme, visés par l'auteur, comme Grig le désire ici, ou échappant à son contrôle, et qui ne s'exercent pas (seulement) sur tel lecteur, mais retentissent dans un groupe, un milieu, une époque. Est-elle, cette résonance, analysable comme l'est l'influence de x sur y en littérature comparée? J'en doute. Cette *sonorité* du texte sera abordée ici par une approche premièrement sémiotique et ensuite pragmatique; on verra à la fin ce qu'elles révèlent, aussi bien que l'obscurité qui en reste. Le récit de Nedelciu ne sera qu'une illustration de ce problème plus général. On verra à la fin que mon essai n'est lui-même que le prétexte d'une dédicace et le signe d'une amitié.

2. Digression sur la sonorité du texte

J'ai utilisé jusqu'à présent le terme *écho* de Nedelciu sans trop réfléchir là-dessus. Or, ce terme a deux sens: 1. la répétition d'un son due à la réflexion des ondes sonores par un obstacle, et 2. le lieu où "se fait" l'écho. Par son premier sens, le terme met l'accent sur le renvoi du son, ou du message, à sa source; par le deuxième sens, le terme met l'accent sur l'obstacle qui empêche l'onde sonore de se propager plus loin. Ce lieu de la "réception du message" est cependant susceptible d'être interprété aussi d'une autre manière, non seulement comme blocage de l'onde sonore, mais aussi comme accueil compréhensif: on dit alors que le message en question *trouve écho* dans ce lieu-là, ou que celui-ci *se fait l'écho* du message. Le terme "écho" signifie donc ou bien le blocage de la transmission dans un monde clos, intolérant ou indifférent, qui renvoie le son vers sa source, ou bien la continuation de cette transmission dans un monde ouvert, accueillant et coopératif. Nedelciu semble pencher vers ce deuxième sens mais il utilise en même temps la métaphore du boomerang, qui renvoie au premier sens de l'écho.

Regardons alors ce terme complexe de plus près. Une première articulation du sens distingue entre le passage, ou non, du son, entre la transmission réussie ou la transmission bloquée du message *(m1)* envoyé du lieu de production *A* vers le lieu de réception *B*. Il s'ensuit que le retour du message *m1* en tant qu'écho précède, ou accompagne, une éventuelle réponse *m2* de B au premier message.



Si *B* se fait l'écho de *A* on peut supposer que le son (répété) *m1*, entendu à B, se propage ensuite vers une autre destination *C*. Que se passe-t-il donc? L'espace, ou l'agent *B*, peut ou bien laisser passer le message *m1* sans y toucher – mais cette transparence est peu intéressante pour notre propos et nous allons l'ignorer par la suite – ou bien avoir la propriété d'accroître la durée ou l'intensité de *m1*. On parlera alors d'une "caisse de résonance" B, d'un groupe, d'un milieu ou d'une organisation grâce à laquelle ml sera développé, élaboré ou corrigé et, de toute façon, diffusé, plus loin. Cette *résonance* du *m1* semble donc connaître un *primo tempo*: l'élaboration du message (amplification, sélection, correction etcétéra) dans un espace plus ou moins clos, suivi d'un *secondo tempo*: continuation de la transmission d'un message apprivoisé mais aussi, et peut-être par là-même, rendu plus fort, grâce à la réouverture de l'espace *B*.

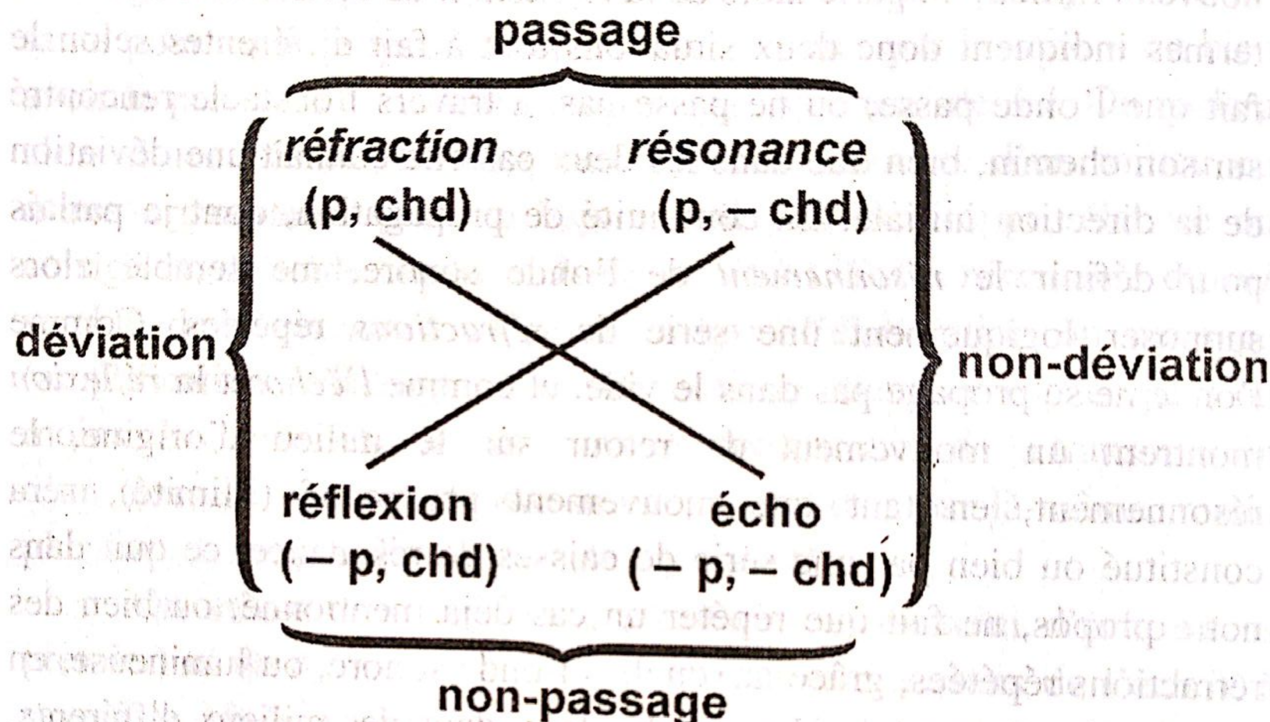
On utilise aussi un troisième terme, après celui d'écho (sens premier) et de résonance (équivalent au deuxième sens de l'écho), à savoir le *résonnement: m1* retentit plus fort, il est "renvoyé avec éclat", il connaît une certaine "répercussion" et il arrive même à retentir "loin de son lieu d'origine". Ces expressions ne précisent cependant pas quelle est la raison de ce supplément d'ampleur, puisqu'il ne s'agit plus d'une "caisse de résonance".

Un espace tout à fait ouvert semble difficile à accepter: quelque chose devrait bien être touché par l'onde sonore pour que l'ampleur ou la direction de celle-ci, soit changée. (Sans être en mesure de trop insister sur les détails techniques de la transmission des ondes sonores, ou lumineuses – je suppose que leurs effets sont comparables – je vais utiliser ces termes comme simples métaphores pour un certain usage possible du texte). Si ce quelque chose est une surface réfléchissante, un miroir par exemple, l'onde lumineuse tombe sur celle-ci selon un angle d'incidence, change ensuite de direction selon un angle de réflexion, mais revient par la suite dans le même milieu où elle s'était propagée plus tôt. On parie alors d'une *réflexion* de l'onde lumineuse.

Si par contre, l'onde traverse cette surface, pénètre dans un nouveau milieu de propagation, comme l'eau, par exemple, elle change aussi, par conséquent, de direction, selon un angle de réfraction dans le nouveau milieu; on parle alors de la *réfraction* de cette onde. Ces deux termes indiquent donc deux situations tout à fait différentes selon le fait que l'onde passe, ou ne passe pas, à travers l'obstacle rencontré sur son chemin, bien que dans les deux cas elle connaît une déviation de la direction initiale. La continuité de propagation, dont je parlais pour définir le *résonnement* de l'onde sonore, me semble alors supposer logiquement une série de *réfractions* répétées. Comme l'onde ne se propage pas dans le vide, et comme *l'écho* et la *réflexion* montrent un mouvement de retour sur le milieu d'origine, le résonnement, en tant que mouvement prospectif (illimité), sera constitué ou bien par une série de caisses de résonance, ce qui, dans notre propos, ne fait que répéter un cas déjà mentionné, ou bien des réfractions répétées, grâce auxquelles l'onde sonore, ou lumineuse, en question se propage de plus en plus loin, dans des milieux différents, tout en gagnant en ampleur, en intensité etc. Je me permettrai donc par la suite, pour les besoins de notre propos, de restreindre les cas de résonnement seulement à ceux de réfraction.

Nous obtenons alors, en fin de compte, ces quatre phénomènes distincts: *écho, résonance*, résonnement, ou *réfraction*, et *réflexion* de l'onde sonore. Quelles sont les relations entre eux? En regardant le texte comme un message sonore, ou lumineux, on dira que le texte ou bien passe dans un autre milieu et change de direction (*réfraction*), ou qu'il passe dans celui-ci sans changer de direction (la "caisse de *résonance*"), ou bien qu'il ne passe pas du tout dans un autre milieu, mais fait retour sur son origine par écho, ou qu'il est renvoyé vers un autre lieu du même milieu par *réflexion*. On dirait donc que les quatre termes, "passer" (*p*), ou "ne pas passer au-delà d'un obstacle" (*–p*), et "changer" (*chd*), ou "ne pas changer de direction" (*–chd*) par la suite, sont en état de définir en tant que termes primitifs les quatre

phénomènes en question. Dans la bonne tradition sémiotique de Greimas, on pourrait les représenter de la manière suivante sur un carré de la sonorité du texte:[1]



3. Retour au récit de Nedelciu

Les dilemmes de Grig semblent se retrouver dans les cases de ce schéma. La "caisse de résonance" désirée par Bencu est sans doute son propre mécanisme d'intrigues: il fera de son mieux pour que les fautes de Fatache, une fois dénoncées par Grig, soient amplifiées et

[1] Le carré sémiotique est constitué par quatre termes liés par des relations logiques de contrariété ou de subcontrariété – les termes de deux axes horizontales – par des relations de contradiction sur les diagonales du schéma et d'implication sur les lignes verticales du même schéma. Les termes complexes – *passage, non passage* etc. – admettent la présence simultanée des termes à côté (*réfraction* et *résonance*, par exemple, pour passage). Voir AJ. Greimas et J. Courtes, ***Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage***. Hachette, Paris 1979, vol. 1, pp. 29–33.

qu'elles continuent leur chemin vers l'échelon supérieur du ministère. Il faut cependant envisager aussi la possibilité d'un retour du rapport (mal fait?) de Grig sur lui-même: un effet d'écho suggéré, dans le récit, par l'arrêt du mouvement des taches des couleurs, dans le tableau du Peintre, au cadre du tableau, ou par l'effet de boomerang, dont rêve Grig par rapport à Bencu, ou bien par la solution proposée par le Peintre (voir plus haut). Dans tous ces cas, celui qui se trouve à la source du message, Grig, reçoit aussi le choc en arrière de l'écho, dû au fait que le message s'était brisé sur un obstacle impossible à contourner: le pouvoir de Bencu, ou le pouvoir tout court. C'est justement le danger d'une telle solution qui rend Grig perplexe: s'il n'accepte pas la *résonance*, il hésite devant l'*écho* (pris dans le premier sens du terme) de son rapport. Quelles sont les autres possibilités? Le refus tout bonnement d'écrire le rapport, l'héroïsme, qui pourrait bénéficier d'une certaine publicité, être rendu public par les racontars, passer dans des milieux sociaux différents et, pourquoi pas, intéresser comme un début de "dissidence" la presse occidentale des années quatre-vingts (j'exagère un peu pour le besoin de mon propos, mais les dissidents réels en Roumanie n'ont pas commencé d'une autre manière leur dur combat). Ce cas de *réfraction*, selon mon schéma, est, lui aussi, refusé par Grig. Il se rappelle alors l'omission de Triescu qu'il interprète comme un avertissement de son collègue. C'est un excellent exemple, pour moi, de la *réflexion* du message de Triescu: envoyé à Bencu, il glisse sur le récit imprudent de leur chef et change de direction vers Grig, à qui il était, en fait, adressé. Celui-ci le comprend si bien, qu'il change le cours de ses réflexions et revient sur ses pas vers la position écho et, de là, vers la position *résonance*. Il réalise alors le second sens du terme "écho", le lieu d'accueil du message, et semble se poser la question suivante: est-ce qu'il serait possible qu'on laisse passer le message *sans* qu'il soit contrôlé par Bencu? Car, en fait, qui détient le contrôle de la caisse de résonance? Dans ce schéma de la sonorité du texte, la réfraction et la *résonance* renvoient l'onde sonore vers un autre monde que celui d'où elle provient: la réfraction n'est cependant contrôlée ni par Grig ni par Bencu, tandis que la résonance est surveillée par Bencu. Sur la deuxième axe (horizontale) du schéma, la *réflexion* et l'*écho* renvoient

l'onde sonore vers son monde d'origine, le premier phénomène étant contrôlé par Grig, le deuxième ne l'étant pas. D'autre part, si l'on regarde les lignes verticales du schéma, les termes de gauche renvoient vers le domaine d'action contrôlé par Grig – *réfraction* et *réflexion*, déviations du message qui lui conviennent du point de vue stratégique – tandis que les termes de droite expriment la non déviation du message, la résonance et l'écho du message qui échappent à son influence et comportent un certain risque pour lui: la continuité du mouvement du message dans le cadre régi et dominé par Bencu.

La réflexion de Grig le porte donc à travers plusieurs positions du carré de la sonorité du texte. Il ne choisit cependant pas une des stratégies formulées sur la verticale de gauche, simplement parce qu'il n'est pas libre dans son choix. La peur des représailles le fait revenir sur la résonance afin d'imaginer une stratégie subtile qui combine celle-ci, donc l'idée d'écho au deuxième sens, et celle de réflexion. C'est pourquoi Grig se pose la question comment contrôler la caisse de résonance. On ne peut toutefois répondre à cette question dans le cadre sémiotique où l'on se trouve à ce point de notre travail. Un mélange des termes – contradictoires – situés sur la diagonale du schéma y est impensable. Afin de saisir cette nouvelle complexité de la *résonance,* on va recourir par la suite à la théorie des actes de langage.

4. La dénonciation comme acte de langage

Bencu (B) demande à Grig (G) de dénoncer (d) Fatache (F) comme auteur du scandale (s) du restaurant, ce qui, dans la terminologie des actes de langages est, selon Searle, une intimation *(directive)* du type:

! ↑ W (H does A) [1]

ce qui donne, en notre cas:

B:! ↑ désire [G: d(F)]

---

[1] John R. Searle, ***Expression and Meaning***, Cambridge University Press, 1979, p. 14.

Cette intimation a un "contenu prépositionnel": Grig fera la dénonciation. Son "succès" dépend de la réalisation de quelques conditions, à savoir:

1. trois conditions "préparatoires":
– Grig *peut* faire la dénonciation (dans le sens qu'il dispose de la connaissance des faits nécessaires), et Bencu sait qu'il peut la faire;
– Grig ne fera cependant pas cette dénonciation si Bencu ne le lui demande pas;
– enfin, Bencu est en position d'autorité par rapport à Grig.

2. La condition de sincérité: Bencu veut (vraiment) que Grig écrive la dénonciation en question;

3. La condition essentielle: la demande de Bencu a le poids d'une intimation (ordre etcétéra) à Grig de faire (réellement) cette dénonciation.[1]

Searle considère l'intimation comme un acte de langage dont l'effet est que le monde se plie au langage: le signe "↑" renvoie à une "world-to-words direction of fit". Mais, d'autre part, Searle ne semble pas s'intéresser à la question qui, néanmoins, découle de ce "pliage" du monde: est-ce que cet effet escompté se produit *réellement,* est-ce que, en d'autres mots, l'*illocution* entreprise, ici l'intimation de Bencu, a vraiment l'effet *perlocutionnaire* voulu, ici le fait que Grig écrit réellement la dénonciation désirée par Bencu. Cette question, Searle, étrangement, ne se la pose pas. Une illocution est pour lui réalisée si elle est reconnue en tant que telle et non pas si elle conduit, en plus, à l'effet voulu: la perlocution ne fait pas partie de l'illocution, ces deux actes de langage sont deux actes *différents* de langage. Ce choix théorique, Searle le défend plusieurs fois ainsi que, par exemple,

[1] John R. Searle, ***Speech Acts***, Cambridge University Press, 1970, p. 66.

dans son livre ***Intentionality*** (1983).[1] D'autre part, H.P. Grice, dans son essai classique ***Meaning*** (1957) définissait ce qu'il appelait le sens "non naturel" (NN) d'une expression par son effet sur l'allocutaire.[2] Il est vrai qu'il voulait restreindre cet effet à celui immédiat, direct ("the primary intention of an utterer"), et qu'il refusait de prendre en considération les effets plus lointains de celle-ci;[3] moi, je vais proposer par la suite, au contraire, d'intégrer dans le calcul du locuteur ces intentions "secondes" aussi bien que leurs effets perlocutifs.

Le récit de Nedelciu et, je crois, notre pratique quotidienne à tous, montre par contre que la reconnaissance du désir de Bencu n'est pas une condition suffisante pour que Grig lui obéisse, au contraire, elle peut conduire justement au refus de Grig à s'y confirmer. La reconnaissance de l'intention d'une illocution peut conduire donc parfois, autrement que Searle ne le pense, à *l'échec de* l'illocution, même si elle conduit d'autres fois à son succès. Comment pourrions-nous donc distinguer entre ces deux cas? Il faudrait alors établir des

---

[1] "However, there is no way that these extra-linguistic purposes can be realized by a conventional procedure. They all have to do with the perlocutionary effects which our actions have on our audiences, and there is no way that a conventional procedure can guarantee that such effects will be achieved. [...] an effect which is achieved by convention procedure can guarantee that such effects will be achieved. [...] an effect which is achieved by convention cannot include the subsequent responses and behaviour of our audience" (***Intentionality***, Cambridge University Press, 1983, p. 178).

[2] «"A meant NN something by *x*" is roughly equivalent to "A uttered *x* with the intention of inducing a belief by means of the recognition of this intention"». ***Meaning***, in D.D. Steinberg et L.A. Jakobovits (eds), "Semantics", Cambridge University Press, 1971, p. 57.

[3] "[...] only what I may call the primary intention of an utterer is relevant to the meaning NN of an utterance. For if I utter *x*, intending (with the aid of the recognition of this intention) to induce an effect *E*, and intent this effect *E* to lead to a further effect *F*, then insofar as the occurrence of *F* is thought to be dependent solely on *E*, I cannot regard *F* as in the least dependent on recognition of my intention to induce *E*." (*Ibid*., p. 58).

conditions supplémentaires, par rapport à celles établies jusqu'à présent, autant que je sache, par Searle (voir plus loin).

Revenons pour l'instant à la reconnaissance, par Grig, de l'intention de Bencu. S'agit-il, en fait, de l'intention *immédiate* de Bencu, celle qu'on pourrait nommer la condition essentielle d'un acte de langage, selon Searle – Bencu veut que Grig obéisse à son intimation – ou bien s'agit-il de l'intention à *long terme* de Bencu, l'*usage* qu'il compte faire du rapport de Grig? La deuxième intention se cache derrière la première, bien que Bencu la fasse transparaître d'une manière assez évidente, selon une formulation "moralisante". Cette deuxième intention – l'intrigue contre Fatache – est l'enjeu réel des deux actes de langage à la fois, celui – actuel – de Bencu et celui – futur – de Grig, même si ni Bencu ni Grig ne le disent explicitement (Il est évident que je considère ici le rapport de Grig en entier comme un seul acte de langage, comparable à la demande de Bencu). Vu par Grig, cet enjeu est l'effet possible de son acte de langage à lui, le rapport rédigé pour Bencu. Les deux participants, ce que Searle considère comme le locuteur *(Speaker*, S) et l'allocutaire *(Hearer*, H), sont donc engagés dans des négociations complexes, dans lesquelles chacun essaye de reconnaître, si possible, non seulement les intentions immédiates de son partenaire, mais aussi ses intentions à long terme. Pour Grig c'est justement la deuxième intention de Bencu qui fait problème et non pas la première; s'il ne s'agissait que de celle-ci, si son chef ne lui demandait, par exemple, qu'un rapport quelconque, ne produisant aucun désastre pour une troisième personne, il l'aurait écrit sans aucune difficulté. Se demandant que faire pour empêcher la réalisation de la deuxième intention de Bencu, Grig est en train de modeler sa réponse *en fonction des effets* qu'elle peut avoir.

En généralisant cet exemple, la réponse à une illocution n'est pas seulement la reconnaissance de l'intention *immédiate* de celle-ci: cette reconnaissance est la condition nécessaire du succès de l'illocution en question, mais certainement pas sa condition suffisante. Une telle condition ne peut être, par contre, que la reconnaissance par l'allocutaire de l'intention *à long terme* du locuteur, c'est-à dire de ce que sont, ou peuvent devenir, les effets visés par le locuteur si l'allocutaire accepte l'illocution du locuteur.

Reprenons encore une fois notre exemple. Bencu demande (intime) à Grig d'écrire un rapport sur Fatache tel qu'il puisse l'utiliser contre celui-ci; formellement, il lui demande un rapport, en fait il lui demande une dénonciation. L'intention immédiate de Bencu est de recevoir un rapport sur ce qui s'est passé au restaurant, son intention à long terme est de démolir Fatache en invoquant ces événements mêmes. Le premier effet de l'acte de langage de Bencu est de déterminer Grig à écrire le rapport; si Grig le fait, l'intimation de Bencu pourra être considérée (par Searle) comme une illocution réussie: perlocution accomplie. L'effet visé à long terme par son intimation est néanmoins la démolition de Fatache, et celle-ci sera réalisée si, et seulement si, le rapport en question est, en plus, un "bon" rapport, "egzactement comment que ça s'est passé", donc une dénonciation. La première perlocution consiste dans le fait que Grig accepte d'écrire un rapport, la deuxième perlocution, dans le fait que Grig accepte d'écrire un *bon* rapport. Bencu fait donc mine de s'attendre à la première perlocution; en fait, et il suggère ceci à Grig, il s'attend à la seconde perlocution.

Vu du côté de Grig, son acte de langage à lui, écrire le rapport, est l'effet perlocutif de l'illocution de Bencu. Comme Grig reconnaît cependant les *deux* intentions de Bencu, il comprend que le deuxième effet perlocutif visé est plus important que le premier. D'autre part, Grig sait aussi, et je reviendrai sur ce point important, que, s'il accepte ce deuxième effet perlocutif visé, s'il écrit donc réellement une dénonciation, celle-ci causera certainement la chute de Fatache. L'acte de langage de Grig, son rapport, a donc aussi deux effets perlocutifs, celui immédiat, il sera *lu* par Bencu, et celui à long terme, il sera *utilisé par* Bencu.

5. *De la résonance comme facteur constitutif de tout acte de langage*

En généralisant à nouveau, il me semble évident que si deux actes de langage (AdL) sont conçus de telle façon que le deuxième est une réponse au premier, les actes de langage en question suivent une

structure parallèle, mais qui permet au moins deux scénarios perlocutifs différents, à savoir:

1. Le locuteur demande (intime etc.: AdL I) à l'allocutaire de faire une action *x* telle qu'elle ait comme effet tant le premier effet perlocutif visé *a* que le deuxième effet perlocutif visé *b*, ou un troisième effet *c* etc.; je prend en considération, par la suite, seulement les effets *a* et *b*.

Explication 1: l'effet perlocutif visé *a* est une autre dénomination de l'intention a du locuteur; la même équivalence tient pour *b*.

Explication 2: l'effet *b* sera vu comme la résonance de *a* (ou ce qu'on a considéré plus haut comme le deuxième sens du terme "écho").

2. L'allocutaire reconnaît *a* et, si possible, *b*; il réfléchit sur la relation de *a* à *b* et sur la question si cette relation est acceptable, ou non, pour lui. S'il reconnaît seulement *a*, sa réflexion ne porte que sur *a*.

3. L'allocutaire peut, par conséquent, passer à l'action *x*, ou non. S'il accomplit *x*, s'il passe donc à la réalisation de l'AdL II, il accomplit en même temps les perlocutions *a* et *b*, *même s'il n'est pas conscient de l'effet b*. S'il en est conscient, on dira qu'il *accepte la résonance* de son acte de langage. S'il n'en est pas conscient, on dira que l'allocutaire *n'est pas conscient de la résonance* de son acte de langage. On verra ici un cas typique de *manipulation* de l'allocutaire par le locuteur. Si l'allocutaire refuse d'accomplir *x*, ce sera ou bien parce qu'il refuse *a*, ou bien parce qu'il refuse *b*, même s'il accepte *a*. On dira en ce dernier cas qu'il refuse de passer à l'AdL II parce qu'il *refuse la résonance* de son acte de langage.

Explication 3: les perlocutions réelles *a* et *b* accomplies par l'allocutaire sont considérées ici les mêmes que les effets perlocutifs *a* et *b*, visés par le locuteur.

Explication 4: l'explication 3 montre la structure parallèle des actes de langages AdL 1 et AdL II.

4. L'allocutaire, vu la réflexion mentionnée au point 2, peut aussi décider d'accomplir une variante *x'* de *x*, telle qu'elle contredise l'explication 3: *x'* et, par conséquent, AdL II', accomplira alors ou

bien la perlocution *a* et seulement une variante *b'* de la perlocution visée *b,* ou bien une variante *a'* qui fasse *b* irréalisable, ou bien deux variantes *a'* et *b'* différentes de *a* et *b.* On dira dans ce cas que l'allocutaire désire *contrôler la résonance* de son acte de langage.

Explication 5: dans le cas 4 les perlocutions réelles *a'* et *b'* ne sont plus les mêmes que les effets perlocutifs visés *a* et *b.* On dira alors que AdL I et AdL II' sont des actes de langage parallels, mais que leurs perlocutions sont divergentes. Par là, AdL II' reste une réponse à AdL I, mais il n'est pas, du point de vu du locuteur, l'acte de langage visé par lui; AdL II' sera donc, pour le locuteur, une perlocution échouée de AdL I. Par contre, AdL II est la "bonne" perlocution de l'AdL I, On pourra alors dire que AdL II' représente une instance de contrôle sur la résonance par le fait que *b'* est une perlocution déviée, ou bien, *réfléchie,* par rapport à l'intention *b* du locuteur. Ce modèle AdL II' semble alors combiner les termes de *résonance* (ou d'écho dans son deuxième sens) et de *réflexion* envisagés dans le chapitre précédent.

Conclusions: l'existence des couples différents AdL I/AdL II et AdL I/AdL II' montre que toutes les réponses possibles aux illocutions du locuteur impliquent, de la part de l'allocutaire, le calcul des perlocutions visées par le locuteur et de celles acceptables, ou non, pour l'allocutaire. Si l'allocutaire passe à la réalisation de AdL II on dira qu'il *accepte la résonance* de son acte de langage, sinon qu'il *refuse la résonance* de celui-ci ou, dans le cas de AdL II', qu'il *contrôle la résonance de* son acte de langage en lui assurant un certain mouvement de *réflexion.* Dans ces trois cas, l'allocutaire n'est pas manipulé, et ne se laisse pas manipuler, par le locuteur. Le cas ou l'allocutaire n'est pas conscient de la résonance de son acte est, par contre, le seul dans lequel il est manipulé, ou il se laisse manipuler par le locuteur. Le terme "il se laisse manipuler" suggère encore une autre possibilité, celle dans laquelle l'allocutaire fait semblant *par intérêt* de ne pas s'apercevoir de la manipulation. Ce sera donc une *fausse* manipulation; sinon, il s'agit d'une manipulation *réelle.* Tant le locuteur que l'allocutaire prennent en considération, dans tous les cas sauf celui d'une manipulation réelle, les effets à long terme de leurs actes de langage, indifféremment s'ils sont, ou s'ils ne sont pas, d'accord entre eux. *Tout acte de langage est donc un acte de langage*

à résonance, parce que le locuteur prévoit les effets à long terme de celui-ci et l'allocutaire ou bien ne les comprend pas et se laisse manipuler, ou bien il les comprend et alors les accepte, les refuse ou les contrôle.

Une remarque faite au point 3 ouvre néanmoins une autre dimension de la discussion. Je disais que si l'allocutaire accomplit l'action demandée par le locuteur, il accomplit les deux perlocutions visées par celui-ci *même s'il n'en est pas conscient;* celle-ci est d'ailleurs la définition d'une "bonne" manipulation. Le problème que ce cas pose est cognitif aussi bien que moral et il menace, en plus, d'affaiblir tout le "système" envisagé ici. En effet, si l'allocutaire saisit l'effet immédiat *a*, mais non pas l'effet *b*, à long terme, de son acte, est-ce qu'il est responsable de ce deuxième effet? Le problème moral est évident: pourquoi devrions-nous accepter la responsabilité pour des effets seconds, parfois même *lointains*, de nos actes, effets dont nous ne sommes pas conscients et que souvent nous ne pouvons même pas concevoir? La responsabilité ne peut pas être illimitée, au contraire, ce sont justement ses limites qui la font réelle: être responsable de tout veut dire n'être responsable de rien. Mais, en disant plus haut que l'effet *b* a lieu même si l'allocutaire ne s'en rend pas compte, je ne voulais pas dire qu'il en soit responsable: nous pourrions, au contraire, le considérer *agent sans le savoir* d'une action qui lui reste, en fait, inconnue. Il en est l'agent, mais il n'en est pas responsable. Quelqu'un qui transmet son virus, sans le savoir, à quelqu'un d'autre, en est-il responsable? Je dirais que non. Mais si, d'autre part, il *sait* qu'il porte ce virus et le transmet quand même, par négligence, il en *devient*, sans doute, responsable. Si le problème moral paraît donc facile à résoudre, le problème cognitif l'est moins. On a vu plus haut que Grice, par exemple, refusait de prendre en considération tous les effets secondaires, simplement parce qu'ils ne sont pas calculables. D'autre part, Searle, en refusant d'accepter la perlocution comme (une partie de l')explication de l'illocution, tenait compte vraisemblablement de la même difficulté: pourquoi accepter n'importe quel effet comme définition de cette intention, sauf celui, minimal, de la reconnaissance de l'intention du locuteur? Aucun effet n'est calculable, sauf celui immédiat, affirme Searle.

En ce qui me concerne je ne suis pas de cet avis. Entre le premier effet *a* et toute une multitude d'effets lointains, illimités, on peut choisir comme calculables seulement ceux qui sont connus, compris, déchiffrés par l'allocutaire. On peut objecter que certains effets visés par le locuteur restent insondables pour l'allocutaire; pourquoi les prendre alors en considération? Mais justement, je propose ici de prendre en considération *seulement* les intentions *déchiffrées* par l'allocutaire. La vraie raison de l'objection de Searle et Grice se trouve, selon moi, ailleurs: en dépit de leur désaccord sur les détails, ils sont d'accord sur le niveau de la recherche: la production d'un acte de langage vu comme une proposition isolée d'une langue naturelle. Ils ne pensent pas au contexte naturel de tout acte de langage, celui d'un *échange d'énoncés* entre deux partenaires réels d'une conversation, comme le précisait Bakhtine à juste titre. Tout en soulignant l'importance du "dessein discursif" et du "vouloir-dire" du locuteur (équivalent à l'*intention* de Searle), Bakhtine disait: "Le vouloir-dire du locuteur se réalise avant tout dans le choix d'un genre de discours"; "nous possédons un riche répertoire des genres du discours oraux (et écrits)", même si nous ignorons leur existence théorique: "nous parlons en genres – variés – sans en soupçonner l'existence".[1] Mon propos se place donc dans le cadre de cette analyse bakhtinienne du discours.

6. Nouveau retour aux dilemmes de Grig

Grig choisira, probablement, de s'attarder sur la résonance du texte parce que c'est ici qu'il peut négocier sa future action. Il refuse les autres stratégies possibles justement parce qu'elles reposent sur des attitudes trop "ouvertes": un activisme social qui n'exclut pas le conflit direct avec le pouvoir (le *résonnement*) ou une certaine passivité envers ce pouvoir (l'*écho*). La diagonale *réflexion/résonance* exprime, par contre, une confrontation *raisonnée* avec le pouvoir, ce

1 M. Bakhtine, ***Esthétique de la création verbale*** (1979), Gallimard, Paris 1984, p. 284.

qu'un citoyen isolé, comme Grig, peut se permettre, pourvu qu'il joue avec finesse. Le jeu de *réflexion* comporte toutefois des risques: Grig doit envoyer son message, comme les balles dans un court de squash, sous les yeux du public. La *résonance contrôlée* est, au contraire, le territoire de la *ruse:* Grig peut s'insinuer dans le jeu de Bencu tout en faisant semblant de l'accepter, quitte à s'en sortir au meilleur moment et à manipuler Bencu à son tour. La résonance contrôlée est aussi, je crois, le domaine du travail textuel, dans le double sens de travail *sur* le texte et de travail *par* le texte, le domaine des perlocutions et donc celui du passage du texte à l'action. Le jeu des perlocutions – assumées, refusées ou contrôlées – ne demande cependant pas seulement la juste compréhension des intentions du partenaire/adversaire. Un vrai corpus de règles sociales y est nécessaire en plus.

7. Le genre, ou le savoir social

Je propose d'appeler ce savoir social, comme Bakhtine (voir plus haut), le *genre* du texte, ou de l'action, de l'agent individuel (Grig en l'occurrence). Si les traditions littéraires et rhétoriques envisagent le genre comme un ensemble de règles conçues pour ancrer la production d'un texte dans les expectances du public, je voudrais préciser ici que *tout* genre est un savoir social partagé par le public et par le producteur du texte en question, afin de pouvoir communiquer l'un avec l'autre. Le texte littéraire n'est alors qu'un cas particulier, en fait peu important, d'une règle sociale beaucoup plus générale. Particuliers sont, dans ce cas, le fait que le texte littéraire est fictionnel et que la communication entre écrivain et lecteur, par ce texte, ne les oblige pas à changer la relation directe entre eux, telle qu'elle existe, éventuellement, en dehors du texte en question. Au contraire, la communication par un texte non fictionnel, change, ou peut changer, en profondeur la relation entre celui qui l'écrit et celui qui le lit. C'est pourquoi Grig hésite tellement, dans notre récit, sur son attitude future: le fait d'écrire, ou non, la dénonciation qu'on attend de lui, peut influencer profondément sa vie par la suite (notre discussion porte, évidemment, sur le récit fictionnel de Nedelciu, mais les

dilemmes de Grig y sont présentés comme réels, et nous savons bien, à partir de notre expérience quotidienne, que nous nous trouvons souvent devant de tels dilemmes). C'est donc grâce à ce savoir social général que Grig comprend le fait que, s'il écrit le rapport tel que Bencu le lui demande, il fait une dénonciation qui aura comme effet la chute de Fatache. Il sait aussi très exactement ce qui l'attend s'il refuse d'accepter l'intimation de Bencu. Il faut donc préciser que toutes les relations établies plus haut entre la perlocution immédiate a et la perlocution seconde b ne sont valables que si les règles "génériques" du communisme jouent sur leur arrière-fonds. Les deux partenaires – Grig et Bencu – connaissent parfaitement les règles du jeu qu'ils sont en train de jouer. C'est justement pourquoi Grig essaie d'inventer des mouvements nouveaux, qui ne transgressent pas les règles du genre ouvertement mais d'une manière *subreptice* –, la *résonance contrôlée* ne met pas en question, ainsi que le fait le *résonnement*, le genre de la dénonciation comme tel. Elle profite seulement de l'absence de règles de punition pour une "déviation mineure", celle d'accomplir le premier effet visé par Bencu, mais non pas le deuxième, au fond le plus important. L'innovation désirée par Grig a lieu donc *à l'intérieur du genre*. Une société démocratique ne connaît évidemment pas le genre "dénonciation", mais elle connaît d'autres genres, tout aussi codifiés que celui-ci l'était dans le monde communiste. Agir dans la société démocratique demande donc aussi un "savoir générique", bien que différent du premier. Aucune communication réelle par les textes ne peut se passer de ce savoir, parce qu'elle a toujours lieu dans le cadre d'une certaine résonance sociale.

La définition "standard" des genres mentionne ce savoir social d'une manière très rapide justement parce qu'elle est centrée d'habitude sur les genres littéraires. Dans un article important,[1] qui se trouve à l'origine de mes réflexions, Pieter de Meijer a cependant précisé qu'un genre (littéraire) ne peut pas être défini uniquement par *i modi enunciativi, i modi semantici* et *una scelta linguistica*, mais aussi

---

[1] P. de Meijer, ***La questione dei generi***, in "Letteratura italiana", vol. IV: "L'interpretazione", Einaudi, Torino 1985, pp. 245–282.

par *la funzione sociale del testo*, "spesso inconsapevolmente per chi si trova all'interno di un sistema sociale, spesso consapevolmente per chi lo considera dall'esterno, per esempio da una distanza storica".[1] Ceci dit, Pieter de Meijer critique, à juste titre, le rôle minime accordé par Alastair Fowler, dans son livre classique sur les genres à "l'occasion" sociale d'un texte, ainsi qu'à ses "relations with ritual and custom",[2] et s'occupe ensuite de la contribution de Cesare Segre à l'étude des genres comme "colonne intermedie fra quelle del testo e del conteste culturale".[3] Enfin, Pieter de Meijer insiste sur l'importance des genres non littéraires, "relativamente poco studiati" avant que la pragmatique n'ait démontré que le texte littéraire utilise les mêmes actes de langage que les textes non-littéraires habituels.[4] Arrivé à ce point, il semble plus préoccupé de retrouver une différence entre ces deux catégories – il suit en ceci la distinction de Searle sur le discours fictionnel[5]– que d'approfondir leurs traits communs. C'est à la fin de son article que Pieter de Meijer revient au problème social du genre:

> *[...] la descrizione di un genere non può quindi fare a meno di menzionare la società o il gruppo sociale all'interno del quale originariamente veniva prodotto e di indicare l'esigenza sociale a cui doveva rispondere. Ma se il primo compito è relativamente semplice, il seconde a volte è assai arduo e non è stato affrontato in modo sistematico per l'insieme della problematica "generica".*[6]

Sans avoir la prétention d'offrir ici l'approche systématique souhaitée par Pieter de Meijer, mon propos essaie justement de définir le genre par un ensemble de règles pragmatiques – illocutions et perlocutions assumées, refusées ou contrôlées – par un savoir social donc,

1 *Ibid.*, p. 255.
2 Alastair Fowler, ***Kinds of literature***, Clarendon Press, Oxford 1982, p. 67.
3 P. de Meijer, ***La questione dei generi***, cit., p. 257.
4 *Ibid.*, p. 258.
5 Searle définit le fictionnel comme la suspension, par des règles "horizontales" supplémentaires, des règles "verticales" de la référence, normales pour les textes non-fictionnels (***The logical status of fictional discourse***, in John R. Searle, "Expression and Meaning", cit., pp. 58–75).
6 P. de Meijer, ***La questione dei generi***, cit., pp. 280–281.

que partagent l'auteur d'un texte et son lecteur, de la même manière que tous les savoirs communs d'une certaine société.

8. *Finale: allegro ma non troppo: Écho ou résonance?*

Il faut distinguer, je disais, entre l'écho d'un texte et sa résonance. Si je profère des mots, l'écho m'en revient seulement s'ils se heurtent à une paroi qui ne les laisse pas passer. L'écho n'est pas la répétition de mon message tout entier, mais seulement de sa dernière syllabe. Selon la légende, la nymphe Écho aidait Zeus à cacher ses infidélités envers Héra en distrayant, au moment opportun, l'attention de celle-ci. Héra l'a alors punie à répéter la dernière syllabe de ce qu'on avait prononcé devant elle, sans qu'elle puisse y ajouter sa propre réponse. Aimée par Narcisse, puis méprisée par lui, parce qu'elle lui rendait toujours le Même, incapable de s'ouvrir à l'Autre, et donc inapte au dialogue, Écho en mourra de chagrin. Narcisse tomba cependant plus tard, ironiquement, lui-même prisonnier du Même, en devenant amoureux, comme on le sait, de sa propre image réfléchie dans l'eau. Pourrions-nous établir une relation entre les deux légendes, en fait séparées? Nous pourrions, en effet, conclure que Narcisse, mécontent d'une répétition auditive sans fin, devait se contenter d'une répétition visuelle illimitée, comme si l'échec du dialogue avec Écho devait déclencher le retour fatal sur lui-même.

Cette légende a-t-elle une morale? On pourrait remarquer, premièrement, que celui qui reçoit en guise de réponse seulement l'écho de sa propre voix pense parfois trop vite qu'il se trouve dans un endroit clos et dépeuplé. En fait, il ne sait jamais si l'enclos est tout à fait fermé car il ne se trouve, par définition, jamais dans le lieu ou son message se brise sur la paroi. Il n'est donc pas impossible qu'une ouverture dans le mur laisse passer, dans un *secondo tempo,* le son à l'extérieur, après qu'il ait été amplifié, dans un *primo tempo,* à l'intérieur. Autrement dit, du fait même que le message – ou sa dernière syllabe – lui revient par l'écho, l'auteur du message ne peut

jamais tirer la conclusion ni de l'absence du public – car celui-ci peut être là, mais incapable, comme Écho, d'articuler sa réponse – ni de la clôture absolue de son espace. L'écho n'exclut donc pas la résonance: le message peut être amplifié et envoyé dans le monde extérieur à l'instant même ou son auteur croyait, désespéré, que son isolement était complet. Il ne faut donc jamais passer au narcissisme seulement parce qu'Écho n'ajoute rien à ton propos...

Il n'y a, ensuite, jamais de premier propos, comme Narcisse peut-être le croyait: lui-même s'adressait à Écho, tout en essayant, probablement, de la séduire. Suivait-il, en cela, une illocution – gestuelle – un encouragement, d'Écho la muette? Peut-être. Ce qu'il n'a apparemment jamais compris a été le succès – perlocutif – de son propos: Écho l'a vraiment aimé, en dépit du fait qu'elle n'a jamais pu exprimer cet amour en paroles. Perlocution réussie de Narcisse, échec perlocutif du côté d'Écho: voilà un drame pragmatique que Searle n'aura jamais soupçonné. Mais ce qui est le plus troublant, dans cette morale ambiguë de la légende, est le rapport de l'écho à la résonance. Ce qu'on dit, ce qu'on fait, on le dit et on le fait en réponse à quelqu'un d'autre, mais si celui-ci ne continue pas le dialogue, avec son propos à lui, on n'entend que l'écho de sa propre voix sans jamais savoir si elle a, en plus, une certaine résonance.

Cette résonance tant désirée et parfois si bien préparée, nous lui courons tous après. Parfois il nous semble qu'elle est certaine: notre voix retentit si pleinement qu'il serait impossible qu'elle n'ait pas de résonance. Et, en plus, nous nous sommes si bien faufilés dans la caisse de résonance, parmi les gens du pouvoir, qu'il nous paraît également impossible que cette caisse ne fonctionne pas dans le sens voulu par nous. On ne découvre que trop vite, hélas, qu'il ne s'agissait, encore une fois, que de ce maudit écho. C'est justement ici que le schéma pragmatique esquissé plus haut fait défaut: il établit les règles de la perlocution contrôlée, mais la confirmation d'une telle perlocution nous vient seulement de l'échange ultérieur d'énoncés. L'inverse n'est cependant pas vrai: l'absence de confirmation ne veut pas dire nécessairement que notre message n'a pas eu de résonance; simplement, *nous ne le savons pas*. La pragmatique, aussi bien que la sémiotique auparavant, nous laisse voir *les possibilités du* système;

aucun d'elle ne peut nous dire, cependant, si une certaine possibilité, la résonance par exemple, est réalisée, ou non. (On se rappelle que, selon la logique interne du carré de la sonorité, la résonance implique l'écho, mais non pas l'inverse).

Le paradoxe de tout ceci n'est pas à résoudre, ni par la sémiotique ni par la pragmatique: tout message, tombé sur une paroi, nous est renvoyé par l'écho, au premier sens du mot; nous ne pouvons pas savoir, cependant, si ce message a eu d'écho là-bas, au second sens du terme, ni s'il est passé, ensuite, au-delà de la paroi. Il faut que quelqu'un d'autre nous confirme le second sens, la résonance; sinon, nous devons nous contenter du premier sens, de la pauvre, désespérante, unique syllabe de la nymphe muette. *Ce que nous entendons, par nous-mêmes, n'est que l'écho. La résonance, s'il y en a, c'est l'Autre qui l'entend et qui la confirme:* celui, ou celle-là, qui se trouve près de la paroi et qui est le (la) seule à savoir si cette paroi connaît une fêlure par où le son s'échappe. Quant à nous, nous habitons tous "la rue de l'Écho", celle suggérée par le Peintre du récit de Nedelciu, et nous ne savons pas si elle dépasse, ou non, le cadre du tableau, pour déboucher dans la rue royale de la Résonance. Ce n'est pas par hasard, donc, si, à la fin du récit, Grig hésite à faire le pas.

Ce pas nous le faisons tous, cependant, dans ce livre même. Car qu'est-ce que c'est un *Festschrift* si non le *genre* par définition *de la résonance*? Et quoi d'autre désire être mon article que la confirmation, une des confirmations, du fait que la voix de Pieter de Meijer a traversé "la paroi" et est arrivée, avec éclat, de ce côté du mur. Non pas seulement par ses publications, dont l'article que je viens de citer, mais par toute une série d'illocutions/perlocutions du haut de son activité. Quels sont les effets de celles-ci? Il ne les connaîtra jamais tous, ni le nombre, ni leur ampleur, ni leur durée. Il n'en aura reçu, souvent qu'un écho. Sauf ce *Festschrift*, cette *preuve de résonance*, cette preuve d'amitié.

UNE NOUVELLE POÉSIE ROUMAINE EN MOLDAVIE *

Un peu d'histoire

En 1812, la Russie annexait la région située entre le Prout et le Dniestr, à la suite d'un accord européen, sans raison historique, ni démographique, mais seulement afin de pousser le plus possible vers l'ouest la frontière de son empire, aspiration qu'elle avait manifestée du reste aussi les siècles précédents – la paix de Kutchuk-Kaïnardji (1774), par exemple, lui fit atteindre le Dniepr. La région située entre le Prout et le Dniestr fit toujours partie de la principauté de Moldavie, jusqu'en 1812, et sa population en 1817 était roumaine à 86,7 %, le reste étant des Russes, des Ukrainiens, des Juifs, etc.[1] La Russie appellera cette région "la Bessarabie", nom que les Roumains

* Publié comme introduction à ***Un anthologie de la poésie moldave*** (Paris, L'Esprit de Péninsules, 1996).

1 Ce chiffre tombe en 1897, après la colonisation russe, à 47,6% (Vlad Georgescu, ***Histoire des Roumains des origines jusqu'à nos jours***, Los Angeles, 1984, p. 205). En 1930, la population roumaine atteint, après l'Union, 63,02% (Ion Nistor, ***Histoire de la Bessarabie***, Bucarest, Humanitas, 1991, p. 302), en 1995, 65%, pour 14% d'Ukrainiens, 13% de Russes, 3,5% de Gagaouzes, 2% de Juifs, etc. (Encyclopédie ***De Wereld in 1995***, Utrecht, Het Spectrum, 1996, p. 201).

adopteront, pour la distinguer du reste de la principauté de Moldavie, s'étendant entre le Prout et les Carpates, qui restera une principauté indépendante jusqu'en 1859 et fera ensuite partie des Principautés Unies et, après 1881, du Royaume de Roumanie. Ce sont les mêmes raisons – le succès ou l'échec militaire de la Russie et ses conséquences sur l'équilibre du pouvoir en Europe – qui décideront du sort de la Bessarabie après 1812. En perdant la guerre de Crimée, la Russie perdit également le sud de la Bessarabie, qui revint selon le traité de Paris (1856) à la Moldavie. En gagnant la guerre de 1877, la Russie se vit rendre, par les mêmes puissances européennes, le sud de la Bessarabie; à Berlin, la Roumanie fut contrainte d'accepter, en compensation, la Dobroudja. Personne n'avait demandé à la population locale, tout au long du XIXe siècle, ce qu'elle souhaitait. Ce n'est qu'en 1918 qu'elle put se prononcer sur son sort, à la fin de la guerre, mais dans des conditions extrêmement périlleuses: la possible bolchévisation du pays, les soviets étant arrivés au pouvoir en Russie et en Ukraine. Le Conseil du Pays, réuni à Chişinău, déclara d'abord son indépendance, le 28 décembre 1917, demanda ensuite l'aide des forces de l'ordre roumaines et enfin vota l'union avec la Roumanie le 9 avril 1918. Lénine accepta la première déclaration – dans la ligne de sa politique nationale – et refusa la seconde. Staline aussi, par la suite. La Bessarabie redevint une province roumaine entre les deux guerres mondiales, mais jusqu'en 1940 seulement. Profitant du pacte Ribbentrop-Molotov, Staline adressa un ultimatum à la Roumanie pour qu'elle se retire de Bessarabie. Acculée militairement, la Roumanie céda. Mais un an plus tard, elle attaqua l'Union Soviétique aux côtés des puissances de l'Axe, derrière Antonescu, le "*conducător*" de la Roumanie d'alors, avec pour objectif précis de "libérer" les vieilles provinces roumaines. De nouveau, pour peu de temps. À la fin de la guerre, l'Union Soviétique dicta encore une fois les conditions de la paix et, comme au XIXe siècle, les puissances occidentales accordèrent sans hésiter au vainqueur ce qu'il demandait. Selon le traité de Paris, la Bessarabie devint la République Socialiste Soviétique de Moldavie (RSSM), tandis que la Bukovine, le district de Herţa et l'Ile aux Serpents entrèrent dans l'Ukraine, ainsi que le sud et le nord de la Bessarabie, grâce à un échange interne de frontières.

Lorsqu'en 1991 s'effondra l'Union Soviétique, la Moldavie opta pour l'indépendance, après avoir obtenu, à l'issue d'un long conflit interne en 1987–1989, du temps de Gorbatchev, le droit d'utiliser l'alphabet latin et la langue roumaine comme langue officielle. Comme en 1918, on crut alors un moment que cette "première phase" serait suivie d'une seconde, l'union avec la Roumanie. Mais la seconde phase n'eut pas lieu. Après la guerre (civile) avec la Transnistrie, après le conflit interne avec les Gagaouzes, après les élections et l'espèce de référendum de 1994, la Moldavie décida de rester un État indépendant, intégré économiquement mais non militairement dans la Communauté des États Indépendants ayant succédé à l'Union Soviétique, et cherchant par tous les moyens à s'intégrer à l'Europe. Un second "État roumain" disent beaucoup de Roumains, avec des sentiments assez mêlés. Un État à part, purement et simplement, la République de Moldavie, disent certains Moldaves, avec des sentiments différents, mais non moins mêlés.

Sans ce court résumé d'une histoire de près de deux siècles, il est impossible de comprendre la culture et surtout la poésie de Moldavie. Car, bien qu'invisible, au-dessus des textes, innocents à première vue, de cette anthologie, plane cette ombre terrible, ouvrant ici et là les abîmes incontournables du non-dit, du refoulé, de l'obsessionnel, voire, pour certains, de la malédiction.

En premier lieu, cette histoire, ici seulement esquissée – et d'un point de vue roumain – est perçue de façon différente par les Russes. Si les Roumains contestent la légitimité de la conquête et de la colonisation de la Moldavie au XIXe siècle, les Russes considèrent qu'ils l'ont obtenue rétrospectivement par l'administration même du pays un siècle durant: un raisonnement typiquement colonialiste, qui n'est pas différent de celui des Anglais et des Français. La séparation de la Bessarabie du centre moscovite en 1918 est, dans un même ordre d'idées, un abus dû à une faiblesse temporaire de ce centre, et devant bien évidemment être corrigé par Staline en 1940. De même après 1944. Et, plus encore, aujourd'hui. C'est bien cette "obstination colonialiste" qui explique le succès, lors des élections de 1994, des "forces impériales" et leur pouvoir actuel, au parlement et dans la vie publique: le parti Edinstvo, la fraction du parti agrarien conduite par le

premier ministre Sangheli, et d'autres. Tout comme ceux qui, il y a quelques décennies, étaient capables de tout pour défendre "l'Algérie française", ces "forces impériales" usent aujourd'hui de tous les moyens pour que soient conservés, sous une forme ou une autre, les liens étroits de la Moldavie avec Moscou. Ce poids énorme pesant sur la Moldavie explique autant l'impossibilité de son union avec la Roumanie et les sentiments antiroumains du pays, que – soulignons-le – *la dérive et la sublimation à un nationalisme roumain, incapable de triompher en politique, vers et dans le domaine plus libre de la culture.*

Quelques drames

Pour en revenir aux Roumains de Moldavie, la population la plus importante du pays, ceux-ci retiennent de cette histoire quelques drames qu'ils ne peuvent oublier aujourd'hui encore. Je les mentionnerai brièvement, en rappelant les discussions récentes dans la presse littéraire, pour mettre en relief leur actualité et le fait que ce sont d'abord ces drames, et non des considérations purement esthétiques, qui rendent intelligibles la culture et la poésie roumaines de Moldavie.

La rupture, en 1812 et surtout en 1940 et 1944, avec la Roumanie est considérée rétrospectivement comme le début de l'exil; un exil étrange parce qu'il ne signifiait pas l'abandon du pays natal par le poète mais, au contraire, que le pays l'abandonnait lui, le pays se transférait dans un autre espace de langue et de culture officielle, pendant que le poète restait sur place.[1] De là, un douloureux sentiment de désorientation, de vide, mais aussi de malédiction, le poète se sentant en quelque sorte trahi par son propre pays, par la Moldavie autant que par la Roumanie. Un étrange transfert affectif de "culpabilité" s'opère là, de l'agent historique réel, la Russie, à ses

[1] Voir Mihai Cimpoi: ***La Bessarabie sous l'étoile de l'exil***, Bucarest, Viitorul românesc, 1994.

victimes, du politique au mythologique, du monde extérieur au monde intérieur – le poète moldave, comme les suicidaires, selon Freud, retournant contre lui le couteau qu'il ne peut diriger contre son ennemi réel. Les intellectuels et les poètes de Moldavie suscitent avec une force rare cette impression de "masochisme culturel": s'autoaccusant avec acharnement d'avoir été incapables de résistance politique sous le communisme, et d'être incapables maintenant de volonté d'affirmation, après le court miracle de la résurrection nationale de 1987–1989. J'entends souvent aussi ce genre de lamentations en Roumanie et aucune d'elles ne me semble justifiée, ni politiquement ni historiquement. Mais une aura d'"oblomovisme" semble envelopper les Moldaves, un désespoir et un sentiment du néant qui n'existent pas chez les Roumains de Roumanie[1], bien plus toniques. Les poèmes de la "génération soixante-dix" en sont souvent imprégnés, et même ceux de la "génération quatre-vingt" représentée dans cette anthologie; nous en reparlerons plus loin.

Dans le prolongement de cette idée de ressentiment, l'exil comporte un tranchant antiroumain, provenant chez beaucoup de Moldaves, aujourd'hui encore, du sentiment d'avoir été "trahis" en 1940; la Roumanie était bien sûr militairement inférieure à l'Union Soviétique, mais son devoir moral était de lutter pour la Bessarabie, par honneur, voire par calcul diplomatique: si elle n'avait pas "accepté" l'ultimatum, elle aurait peut-être eu après la guerre plus de chances de la conserver[2]. De plus, "l'abandon sans regrets" de 1940

---

[1] Dans la "revue des jeunes écrivains de Moldavie", "Contrafort", no. 3, janvier 1995, p. 9, Mihai Cimpoi qualifie la Bessarabie de "périphérie", Nicolae Dabija, de domaine de la "sous-histoire", et Irina Nechit, d' "arène de l'échec". Quand un journaliste français, Daniel Boignet, a l'audace d'écrire, après un bref séjour en Moldavie, que dans ce pays il n'existe pas de culture et que les Moldaves vivent dans une "inconscience mirifique" ("Contrafort", no. 11, septembre 1995, p. 3, 15), les intellectuels moldaves ne le corrigent pas mais, réaction typique de masochisme, le citent avec enchantement (Andrei Ţurcanu, dans "Contrafort", no. 12, octobre 1995, p. 6)!

[2] Voir l'entretien entre le metteur en scène Mihai Fusu et l'un des leaders de la diaspora roumaine de Paris, Monica Lovinescu, dans "Contrafort", no. 11, septembre 1995, pp. 10–11. Deux numéros plus tard, Alexandru

n'a fait qu'accentuer encore aux yeux de beaucoup de Bessarabiens l'irritation ancienne face à un certain centralisme de l'administration roumaine entre les deux guerres. Sans approfondir ce sujet – on trouverait aussi des arguments montrant que ce centralisme, d'ailleurs relatif, était inévitable –, il convient de dire que ce ressentiment n'a pas été exploité par les seuls partis antiroumains lors des élections de 1994, mais qu'il transparaît dans le discours culturel d'aujourd'hui, comme un reproche direct, mais aussi sous la forme d'une prétendue "vocation" – imposée – à la marginalité, au provincialisme, autant dans le cadre de l'empire tsariste ou soviétique, que dans le cadre de la "Grande Roumanie": la Bessarabie ne peut être, dans chaque cas de figure, qu'une "zone tampon", pense un jeune intellectuel moldave[1], glissant ainsi, de nouveau, dans le fatalisme dont nous parlions. Le fait que cette génération refuse, comme les générations précédentes, tout retournement positif de l'équation est intéressant: la Moldavie pourrait être justement un pont entre le monde latin de la Roumanie et le monde slave de l'Ukraine et de la Russie, et la "dimension slave" de la littérature moldave devenir justement une valeur supplémentaire et spécifique, font remarquer lors d'un débat public des intellectuels de Roumanie et d'Allemagne. Dans les deux cas, ces interventions, probablement reçues de façon glaciale, sont ignorées ou repoussées catégoriquement par les Bessarabiens[2] S'il s'agit bien d'une "vocation" de l'écrivain moldave – pour ma pan, je me méfie des mots ayant trait à l'"essence", mais ici je l'interprète comme une option consciente –, elle pourrait se définir par le refus de toute "identité complexe", résultant de la conjonction, disons, des identités roumaine et slave, et par l'acceptation totale, au contraire, d'un terme "neutre" –

Paleologu, essayiste et sénateur bucarestois, s'exprime, de façon véhémente, dans le même sens ("Contrafort", no. 13, novembre 1995, p. 12).

1 Augustin Nacu, dans "Contrafort", no. 3, janvier 1995, p. 11, et no. 10, août 1995, p. 14.

2 Gerhardt Csejka, dans "Contrafort", no. 7, mai 1995, p. 10 ; Alexandru George, dans "Contrafort", no. 10, août 1995, p. 8. La négation de la "dimension slave" appartient à Constantin Cheianu, dans "Contrafort", no. 14, décembre 1995, p. 13.

identité ni roumaine à cent pour cent, ni slave – autrement dit d'une identité doublement négative. De la même façon, *le complexe d'identité* propre à toute la République de Moldavie pourrait être souligné; les Russes rêvent d'une identité impossible – car impériale et coloniale –, les Gagaouzes – étant des Turcs chrétiens – sont à la recherche d'une patrie inexistante, et les Roumains de Moldavie souffrent d'une identité indéfinissable, ou définissable par la seule négative: ils *ne veulent pas* être Russes et *ne peuvent* être "seulement" Roumains, car alors ils ne se différencieraient plus du tout des Roumains d'au-delà du Prout. Un complexe d'identité que connaissent d'ailleurs aussi le Flamand – il n'est pas français et n'est en aucun cas hollandais "seulement" – le Wallon – ni Flamand ni, bien sûr, Français de second rang – et le Suisse de langue allemande ou bien italienne. Mais dans tous ces pays, la double identité se dissout dans le jeu démocratique, présent à tous les niveaux, et dans les nouveaux mécanismes de la Communauté européenne. La Moldavie n'en est pas encore là, ni la Russie ou l'Ukraine, ni la Roumanie. Le drame de la double identité est ici un drame de la transition, de la transition d'un passé non assumé à un avenir inconnu.

L'exil avait deux tranchants. Le second était dirigé contre la russification forcée du XIXe siècle, et surtout d'après 1944. Au manque d'écoles de langue roumaine, à l'interdiction de parler sa propre langue dans l'administration, à l'alphabet cyrillique obligatoire pour tout texte écrit en roumain, s'ajoutait une énorme pression politique et culturelle russe. Cette double pression était ressentie comme une perte de l'identité roumaine, mais elle ne s'accompagnait pas, du moins chez les hommes de culture, comme chez beaucoup de paysans, d'une identification avec la métropole, avec la culture ou la langue russe. (Ce qui fut probablement le cas, de façon partielle, pour certains groupes citadins, liés à l'administration soviétique, des groupes qui aujourd'hui encore manifestent une certaine nostalgie pour l'empire, mais n'ont aucun lien avec la culture). Il en résulta soit un vide d'identité – transposable dans le registre existentiel, de solitude et d'angoisse ontologique, surtout chez les poètes des années soixante-dix – soit l'apparition d'un terme intermédiaire ambigu, *le*

moldovénisme, une identité ni russe ni roumaine, une identité putative, un *ersatz* et en même temps un compromis.

Le moldovénisme: une identité impossible

Le terme est ambigu parce qu'il ne peut être spécifique ni du point de vue de la langue – elle reste le roumain, même si elle comporte des nuances dialectales – ni du point de vue culturel. Aucune culture moldave n'a existé comme telle, ni pendant que la Moldavie était un État séparé, puisque ses composantes fondamentales – orthodoxie, art byzantin, littérature historique et religieuse – étaient identiques à celles de la Valachie, ni après leur union. Dans la culture roumaine moderne, on peut, éventuellement, parler d'une façon d'être moldave –l'esprit critique et une certaine résistance à la modernisation rapide[1] – mais une façon d'être ne peut qualifier une culture dans son ensemble. Bien qu'ambigu, donc, le terme de moldovénisme s'est avéré fort durable: les autorités soviétiques le toléraient – il allait à la rencontre des sentiments roumains des Bessarabiens – tandis que ceux-ci le cultivaient justement parce que pour eux il était alors le seul substitut possible du roumanisme. Les écrivains moldaves de l'après-guerre pratiquaient donc ce terme dans le cadre d'un discours qui, dans beaucoup de pays de l'Est, y compris la Roumanie, s'appelait le discours ésopique: parler par paraboles ou par fables, comme Ésope, était la seule possibilité de suggérer la vérité, au lieu de la formuler de façon directe. On souligne maintenant le fait que le moldovénisme signifiait, dans le langage ésopique de la période communiste, le roumanisme[2]. Mais aujourd'hui, Ésope a disparu, fait remarquer, dans un

---

[1] Ils ont été identifiés par le critique littéraire Garabet Ibrăileanu, dans son ouvrage, désormais classique, ***L'Esprit critique dans la culture roumaine*** (1909), mais contestés ensuite par d'autres historiens et critiques littéraires.

[2] Le journaliste Nicolae Negru, dans "Contrafort", no. 13, novembre 1995, p. 3 et le critique Ion Ciocanu, *ibid.*, p. 8. Dans le même numéro, Vasile Gârneţ, le directeur du journal, souligne l'absence de "littérature de tiroir"

poème pénétrant, à demi ironique, le poète Arcadie Suceveanu: les personnages ésopiques ont littéralement envahi la rue[1]. Comment continuer à écrire ? Quel langage utiliser? Remettant à plus tard la réponse à cette question-clé, notons seulement que la réintroduction du terme de moldovénisme, dans une période marquée par une certaine déroute discursive, par le président Snegur lui-même en 1994, et ensuite par beaucoup d'autres, est dénoncée de façon unanime par les (jeunes) écrivains moldaves comme une diversion. Aujourd'hui, dans le nouveau langage politique et culturel, le moldovénisme est un non-sens: la seule culture des Roumains de Moldavie est la culture roumaine.

La culture standard

Revenons un instant à l'époque ésopique: quelles ont été les formes littéraires dans lesquelles s'est constituée la littérature moderne de la Bessarabie, puis de la République de Moldavie?

Prise dans l'engrenage stalinien, elle a cherché, lorsque cela était possible, comme les autres républiques de l'Union, à jouer la carte de la "culture socialiste dans le contenu et nationale dans la forme". Ce qui signifiait faire appel à la seule forme possible de résistance qui pouvait sauver l'unique identité permise, l'identité collective, et non individuelle: une résistance passive, implicite, et non explicite, culturelle, et non politique, régressant dans le passé historique, mais remodelant en même temps ce passé jusqu'à le rendre inoffensif, chantant un amour et une nature atemporels, au-delà de tout engagement dans le présent.

C'est ainsi que s'est formé un discours fermé, circulaire, statique, aux thèmes prévisibles, aux formes littéraires archaïques et

en Moldavie, preuve d'un certain conformisme de l'écrivain dans ce pays pendant la période communiste (p. 1). Il n'y aurait pas vraiment eu non plus, dit le critique Nicolae Rusu, de résistance politique anticommuniste ("Contrafort", no. 11, septembre 1995, p. 9).

1 "Contrafort", no. 13, novembre 1995, p. 7.

une rhétorique simpliste. L'amour du pays était bien entendu sincère, mais le "pays" était de carton-pâte et le sentiment faisait kitsch. D'où venaient ces formes littéraires? La division des deux pays dans la première partie du XIXe siècle n'a été ni totale ni permanente, comme nous l'avons vu. La culture de la principauté de Moldavie était dominée par le romantisme, tandis qu'à Chişinău, dans les années vingt, la figure emblématique était Pouchkine, qui devait y passer trois années d'exil (1820–1823). Des écrivains romantiques de la Principauté étaient d'ailleurs originaires de Bessarabie (Alecu Russo, Bogdan-Petriceicu Hasdeu), et dans les années soixante-dix – quatre-vingt, Eminescu allait donner à ce romantisme une forme définitive, d'un raffinement poétique irrésistible. Á la même époque et plus tard, vinrent les nouveaux "romantiques" de l'Est, marxistes ou populistes (C. Dobrogeanu-Gherea ou Constantin Stere). Le romantisme populiste s'affermit comme état d'esprit, mais aussi comme "fondamentalisme" culturel vers 1900, en basant le système de normes culturelles des élites sur les valeurs rurales, le folklore, la tradition locale, le christianisme orthodoxe, le conservatisme réfractaire aux modernisations "exagérées". Cela influencera aussi une bonne partie de la culture roumaine de l'entre-deux-guerres, entrera dans des alliages inattendus et dans le national-communisme de Ceauşescu. Et n'oublions pas que les autorités de la République soviétique de Moldavie accepteront d'autant plus facilement ce courant que son centre de gravité se trouvait précisément dans la province moldave de la Roumanie.

Au contraire, le modernisme de Roumanie, qui fit son apparition à la fin du XIXe siècle, dominant entre les deux guerres et réapparaissant avec force pendant la libéralisation des années soixante, accepté ensuite tacitement par Ceauşescu pendant les décennies suivantes, eut peu d'échos en Bessarabie, même sous l'administration roumaine et d'autant moins durant la période soviétique. Cela ne me paraît donc pas du tout surprenant que cette culture standard bessarabienne ait grandi sur des thèmes et des formes de discours romantique-populiste intégrés par le communisme. Mais il y eut une différence fondamentale entre le nationalisme roumain de Ceauşescu et sa variante bessarabienne. Pendant que le premier, dans les deux

dernières décennies, se manifestait au niveau officiel de façon exacerbée, le second, au même niveau, était édulcoré, et même émasculé. L'écrivain roumain ne pouvait retrouver son authenticité qu'en résistant à ce nationalisme pernicieux, tandis que le Moldave se sentait obligé de lui donner de l'ampleur, de le radicaliser. Ainsi s'explique le fait que l'évolution de ces deux groupes d'écrivains de langue roumaine, depuis les années soixante, a été exactement inverse, conduisant à des attitudes politiques et esthétiques différentes, ce qui se soldera, au moment de leurs retrouvailles, après 1989, par une désillusion réciproque.

Tableau des générations

A la génération de l'immédiate après-guerre, appelée aussi "la génération perdue"[1], représentée par des écrivains comme Andrei Lupan (1912–1992) et Emilian Bucov (1909–1984), profondément marqués par le stalinisme, succède la génération de Ion Druță (né en 1928), qui, profitant d'une certaine libéralisation sous Khrouchtchev, met au premier plan une espèce de paysan atemporel, semblable à celui que cultive Sadoveanu dans la Roumanie de l'entre-deux-guerres, retiré dans un monde contemplatif, sacralisé, rappelant au lecteur roumain des pages connues de Lucian Blaga (poète et philosophe) et de Mircea Eliade. Mais, "tombées" sous la plume médiocre de Druță, elles ont rapidement pris la forme de ce kitsch officiel moldave dont nous parlions plus tôt. Souvent freinée par la censure, ou contournant celle de Moldavie en paraissant dans une Moscou plus libérale, où l'écrivain a demeuré un bon moment, la prose de Druță est devenue le prototype d'une pseudo-littérature nationale et d'une pseudo-résistance antisoviétique. Le terme de "pseudo" ne se réfère pas seulement à une qualité artistique, mais aussi à une attitude politique réelle: retiré à Moscou, Druță est aujourd'hui le champion d'un "moldovénisme" qui se déclare antiroumain. Bien que les jeunes critiques reconnaissent que la prose de Druță ne

[1] M. Cimpoi, *op. cit.*, p. 68.

saurait être ignorée dans une histoire littéraire de la Moldavie, ils voient en elle le prototype parfait de cette "littérature de carton-pâte" contre laquelle se sont élevés les "quatre-vingtistes"[1].

Mais, avant cette dernière, deux autres générations apparaissent sur la scène littéraire moldave. La "génération de Grigore Vieru" (né en 1935) et celle des "années soixante", qui comptent des prosateurs tels que Vladimir Beşleagă (né en 1932) et des poètes tels que Serafim Saka (né en 1935) ou Dumitru Matcovski (né en 1939). Tout comme leurs confrères de Roumanie, ils renouent avec le modernisme de l'entre-deux-guerres et donnent à leurs textes une dimension esthétique réelle, impensable dans le monde de Druță. L'expressionnisme de Blaga, le symbolisme de l'intégration de l'individu dans "le Grand Tout", l'éloge de l'enfance comme havre de pureté, des techniques narratives proustiennes, voilà des thèmes et des moyens qui expriment une certaine identité roumaine en des termes plus convaincants et d'une plus grande maturité qu'auparavant. Je dis "roumaine" parce que, en 1987–1989, certains de ces poètes, comme Matcovski, s'engagent moralement et politiquement dans la lutte pour le retour de la Moldavie à l'alphabet latin et pour l'acceptation du roumain comme langue officielle. Cependant, pour ce qui concerne Vieru, cet engagement émousse la qualité lyrique de sa poésie et la rejette même tristement en arrière après 1989, en raison peut-être,

[1] L'essai le plus violemment autoaccusateur de Andrei Țurcanu – critique littéraire, député au parlement de Chişinău et revenu ensuite à la littérature avec le sentiment amer de la vanité de la politique –, ***La cellule malade***, se réfère à la "réputation de peuple inoffensif, accueillant, doux et aimant les plaisirs", ainsi qu'à la "bonté", "doux oubli de soi", qui ont été inoculés de propos délibéré aux Moldaves. L'allusion au roman le plus important de Ion Druță, ***Le Fardeau de notre bonté*** (1963, 1968) me parait évidente. La "cellule malade" de la nation s'est révoltée en 1987–1989, mais est devenue ensuite la proie de la "bonté" et du néo-arrivisme post-soviétique ("Contrafort", no. 12, octobre 1995, p. 6). "La révision (de l'œuvre de Druță) devrait commencer par la destruction de l'homme drutien dans la littérature bessarabienne: doux, disert, blagueur, mielleux [...], dissimulant sous une invariable jovialité le crime, la duplicité, la trahison [...]", dit Vitalie Ciobanu, dans "Contrafort", no. 4, avril 1996, p. 4.

entre autres, de sa fraternisation inattendue avec les anciens nationaux-communistes de Ceauşescu, notamment Adrian Păunescu, le poète de cour de ce dernier et aujourd'hui vice-président du Parti Socialiste du Travail (néocommuniste).

Dans les années soixante-dix, on voit s'affirmer une nouvelle "génération", ou groupe littéraire – cette inflation de générations tous les dix ans est acceptée par certains historiens littéraires moldaves et raillée par d'autres –, appelée la "génération du troisième œil", d'après le titre d'un volume (1975) de Nicolae Dabija (né en 1948), directeur de l'influent hebdomadaire "Literatura şi arta" de Chişinău, qui devait jouer un rôle crucial dans les combats de 1987–1989. Font également partie de cette génération, entre autres, les poètes Leonida Lari, Valeria Grosu, Arcadie Suceveanu et le critique Andrei Ţurcanu. À une époque de stagnation dans la société soviétique, cette génération construit un discours lyrique soit très intériorisé, soit d'évasion dans le fantastique – tel est le sens du "troisième œil" –, pour présenter le monde à la manière des ballades nationales et se présenter soi-même comme *poeta vates,* prophète sublime mais en dehors – ou au-dessus – du monde. Doit-on voir là l'expression d'un exil intérieur exaspéré par l'impossibilité de changer quoi que ce soit dans une Moldavie soviétique qui semblait devoir être éternelle? Tout comme pour la génération précédente, l'apparition du dynamisme sur la scène littéraire coïncide avec un changement politique, l'arrivée au pouvoir de Gorbatchev, mais, là encore, l'engagement débouche, après 1989, sur des régressions inattendues. La poétesse de la révolte et du sacrifice, ainsi que de la musicalité, Leonida Lari, s'établit en Roumanie dans les années quatre-vingt-dix, entre au parlement en 1992 sur les listes du Parti National Chrétien-Démocrate, parti d'opposition, mais se dirige ensuite, décevant ses admirateurs, vers le Parti de la Grande Roumanie, d'extrême droite.

Enfin, la génération des années quatre-vingt, également appelée de "l'à peine tangible", d'après le titre d'un recueil (1990) du poète Grigore Chiperi (né en 1959), débute en 1983–1986 avec la poésie mélancolique, désespérée, de l'aliénation ontologique, poésie qui paraissait se borner à continuer, en le radicalisant, le modernisme de la

génération précédente[1]. Mais un changement des moyens et du ton poétiques se produit rapidement à la fin de la décennie sous l'influence de la génération quatre-vingt de Roumanie. Les auteurs évoluent tous vers une poésie cérébrale, renoncent aux clichés de l'intériorisation ou du prophétisme et "coupent" de commentaires ironiques le drame à peine suggéré dans le texte. Mais l'évolution ne se poursuit pas chez tous vers ce qu'eux-mêmes et de nombreux critiques se sont un peu trop pressés, à mon avis, de présenter comme la naissance d'un "post-modernisme moldave". Il faudra donc voir si c'est la génération quatre-vingt qui est post-moderne ou si certains de ses membres seulement, au premier chef Emilian Galaicu-Păun, franchissent, d'ailleurs avec beaucoup d'aplomb, le pas vers le post-modernisme, tandis que les autres continuent un modernisme cérébral, dans la bonne tradition de celui-ci.

D'ailleurs, l'anthologie présentant cette génération. ***Portrait de groupe*** (1995), objet de reproches de la part de certains critiques, compte des poètes de la génération précédente, la génération soixante-dix, comme Suceveanu et Grosu, mais écarte les poèmes considérés comme "typiquement" post-modernes. Notre anthologie essaie d'être fidèle à un critère de valeur, indépendamment des groupes et des modes. Elle réunit uniquement des noms de cette génération, parce que je suis certain que celle-ci représente, globalement, l'affirmation de poètes qui bouleversent le paysage lyrique moldave, qu'ils le fassent ou non dans un sens post-moderne. Sa démarche est d'ailleurs foncièrement différente de celle des générations précédentes, que j'ai essayé d'esquisser ci-dessus. Tous les grands thèmes – l'exil, la frustration provinciale, la solitude et la crise d'identité – sont dépassionnés dans le texte poétique, sans pour autant disparaître complètement de celui-ci ni des réflexions théoriques des "quatre-vingtistes". Mais la poésie se sépare de l'essai comme de la politique et acquiert une autonomie bien méritée, en tant que discours

---

[1] Mihai Cimpoi, *op. cit.*, pp. 136–141. V. aussi l'excellent article, assez programmatique, de Vasile Gârnet: "La génération 80, esquisse de portrait", dans "Contrafort", n° 1, octobre 1994, p. 3. V. aussi la préface d'Eugen Lungu, ***Une autre poésie***, dans ***Portrait de groupe. Une autre image de la poésie bessarabienne***, Chişinău, Ed. Arc, 1995.

particulier sur le monde, bien que son auteur n'ignore pas – nous l'avons vu – les autres discours ou types d'action[1]. Mentionnons enfin que la génération quatre-vingt est la première à réaliser une synchronisation non conflictuelle de sa littérature avec celle de Roumanie. Comme nous l'avons vu, pour les précédentes générations moldaves, l'unique moyen de préserver leur identité consistait à se retirer en soi, dans l'atemporel, ou encore dans les ballades ou le sacré rural, ce que les écrivains roumains considéraient, dès la "magique" reprise des contacts d'après 1989, comme une ridicule vieillerie esthétique. Les désillusions réciproques furent nombreuses et elles expliquent, parmi d'autres raisons, que des écrivains comme Vieru et Lari se soient paradoxalement rapprochés des forces politiques méprisées et même combattues en Roumanie par les écrivains démocrates. Rien de cela chez la génération quatre-vingt: dans son cas, l'harmonie entre la branche moldave et la branche de Roumanie d'une seule et même littérature roumaine semble parachevée. Un grand cycle de l'évolution parallèle des "deux" littératures de langue roumaine semble ainsi prendre fin, précisément au moment, et ce n'est pas un hasard, où les deux sociétés s'engagent dans la voie de la démocratie, bien que les deux Etats restent séparés. Je dis, prudemment, "semble", parce que la conclusion tend à ignorer le naturel désir de spécificité des Moldaves. Actuellement, eux-mêmes parlent seulement du critère de la valeur individuelle et rejettent comme un provincialisme déplacé toute tendance à considérer avec indulgence les textes des Moldaves comme méritoires... pour la Moldavie. Leur présentation en groupe est elle-même contestée. Après s'être affirmé, le groupe peut disparaître. La valeur est individuelle.

1 À remarquer, par exemple, le long article, extrêmement critique, de Vitalie Ciobanu, rédacteur en chef de "Contrafort" (no. 3, février 1995, pp. 3, 15), sur un essai de Gabriel Andreescu, Valentin Stan et Renate Weber, qui acceptaient la thèse des "deux Roumanie" et furent d'ailleurs critiqués en Roumanie également. Vitalie Ciobanu précise dans un autre article qu'il reste un partisan de l'union avec la Roumanie, bien qu'il rejette *la rhétorique* nationaliste et réclame à sa place un discours lucide et analytique ("Contrafort", no. 12, octobre 1995, p. 3).

Voyons donc comment se présentent individuellement les poètes de cette anthologie.

Les "quatre-vingtistes", ensemble

L'unité de cette génération est donnée non seulement par l'âge – ils sont nés entre 1958 (Gârneţ) et 1964 (Galaicu-Păun) et ont débuté à la fin des années quatre-vingt –, mais également par ce qu'ils rejettent tous: la poésie des générations précédentes, déclamatoire, d'inspiration rurale et d'expression métaphorique. Aussi renouvelleront-ils totalement les modalités du discours poétique, sa thématique et ses moyens techniques. Mais l'analogie entre les "quatre-vingtistes", leur "air de famille", s'arrête là; pour le reste, ils sont très différents les uns des autres et les regrouper sous des étiquettes uniques serait très difficile, en raison notamment de leur mode d'affirmation strictement individuel. À la différence de leurs confrères bucarestois, ils n'ont pas bénéficié de cénacles littéraires universitaires leur permettant de discuter ensemble la théorie et la pratique de la poésie. C'est pourquoi l'élaboration des concepts fondamentaux a été assez lente. Parmi les critiques littéraires plus âgés, seul Mihai Cimpoi – le mentor de plusieurs générations, intellectuel moldave de renommée internationale – leur a consacré des pages élogieuses et pénétrantes. De ce fait, les écrivains de cette génération ont dû devenir aussi ses critiques littéraires: Vitalie Ciobanu, Grigore Chiperi (à la revue "Contrafort", de Chişinău), Nicolae Leahu et Mircea Ciobanu (à la revue "Semn", de Bălţi). Il n'y a d'ailleurs là rien d'inhabituel: dans tous les mouvements d'avant-garde, les textes littéraires créent tout seuls leur lisibilité et leur public, et leurs auteurs passent naturellement de la pratique discursive initiale (poésie ou prose) à la pratique métadiscursive (la critique littéraire). En outre, ce passage se produit aussi – nous le verrons – dans le texte poétique proprement dit, de sorte qu'il est définitoire pour le post-modernisme.

À la différence des générations précédentes, les "quatre-vingtistes" *n'énoncent pas* les thèmes pathétiquement, n'opposent pas

dramatiquement leur moi au monde (incompréhensif), ne se lamentent pas sur la solitude, l'amour perdu ou inaccessible, la mort. Ce qui ne signifie pas (forcément) que ces thèmes aient disparu. Eternels au fond, ils passent du texte du poème dans son sous-texte, du premier plan à l'arrière-plan. Deuxièmement, *le décor* de la poésie change: l'endroit habité, souvent rural, est remplacé par le désert urbain; le plein espace du conflit social, ou de la solitude au sein de celui-ci, par l'espace vide de la chambre, des objets prosaïques ou une scène déserte. Troisièmement, ce sont *le ton* et l'intensité de renonciation poétique qui changent, abandonnant le pathos au profit de la sobriété. Enfin, *le traitement* des thèmes change aussi: le traitement traditionnel, lyrique et émotionnel, cède la place à un traitement cérébral, froid, qui introduit la distance nécessaire entre l'objet de l'émotion et le sujet réflectif.

Ces modifications de *l'attitude envers l'objet* sont propres, que je sache, à (à peu près) tous les membres de cette génération; elles constituent leur programme minimal, qui permet sans doute de parler d'un *modernisme tardif* (mais assurément pas retardataire), continuant et radicalisant le modernisme timide, souvent conventionnel, des précédentes générations. Ce qui était fréquemment chez elles un cliché et une pose, devient à présent authentique, passionné, car débarrassé de la rhétorique et du romanesque. On peut donc considérer ce programme comme une réponse à la vieille question mentionnée ci-dessus: comment écrire à notre époque? On n'est certes pas impossible que le modernisme de la génération soixante de Roumanie ait exercé une certaine influence en Moldavie – Nichita Stănescu y était très populaire –, mais la principale cause du changement réside dans l'évolution intérieure du pays: "le fossé entre les générations" a coïncidé dramatiquement avec le fossé entre l'ancien monde soviétique irrémédiablement compromis et le nouveau monde, gorbatchévien (1985–1991) puis post-communiste (1991).

Certains "quatre-vingtistes", notamment les plus jeunes, ce qui n'est pas un hasard, font un pas de plus: après avoir changé d'attitude envers l'objet, ils en changent *envers le texte*, envers leurs outils, envers eux-mêmes comme utilisateurs de ces outils. Le deuxième changement implique le premier, mais non l'inverse. Le premier

concerne *l'objet* du discours – le monde, l'autre, le soi –, tandis que le deuxième concerne le milieu, *le discours* lui-même: la poésie devient métadiscursive, elle s'écrit à propos d'elle-même, elle se réfère précisément à son écriture, précisément au moment où elle a lieu. Cette poésie repliée sur elle-même, ironique et auto-ironique, textualiste et métatextuelle, est généralement appelée *post-moderne*. Telles que les choses se présentent dans la poésie moldave, le seuil menant du modernisme tardif au post-modernisme n'a pas été franchi dans un esprit polémique; il faut y voir plutôt une radicalisation due, jusqu'à un certain point, à la nature des choses. Si, à Bucarest, les "quatre-vingtistes" post-modernes ont violemment renié le modernisme précédent (l'œuvre des générations soixante et soixante-dix[1], à Chişinău ils paraissent, du moins jusqu'ici, l'accepter et même le prolonger. Cette continuité ne surprend guère. La poésie de Grigore Vieru et de Leonida Lari ne permettait pas de passer d'un seul coup au post-modernisme: il était d'abord nécessaire de modifier, de raffiner et de radicaliser les procédés de ces deux poètes et de quelques autres[2]. D'autre part, des interférences entre les deux tendances, présentées ici

---

[1] Voir Alexandru Muşina, ***Anthologie de la poésie de la génération '80***, Ed. Vlasie, 1993, et Gheorghe Crăciun, ***La Compétition continue. La génération '80 dans les textes théoriques***, Ed. Vlasie, 1994.

[2] D'autre part, une question se pose en raison d'une légère différence d'âge à l'intérieur de la génération quatre-vingt: le sous-groupe que j'appelle post-moderne (proprement dit), c'est-à-dire surtout Emilian Galaicu-Păun (né en 1964) et Dumitru Crudu (né en 1967; ne figure pas dans notre anthologie), ne pourrait-il pas être considéré comme la génération quatre-vingt-dix de Chişinău, tandis que Vasile Gârnet (né en 1958), Grigore Chiperi (né en 1959) ou Valeriu Matei (né en 1959) seraient des "quatre-vingtistes" proprement dits? La situation se présenterait alors autrement qu'à Bucarest, où l'on affirme que la génération quatre-vingt-dix ne constitue pas une modification paradigmatique de la poésie post-moderne "quatre-vingtiste ", mais seulement sa radicalisation. À Chişinău, au contraire, la génération quatre-vingt-dix serait alors la seule à avoir introduit le paradigme post-moderne, dont les "quatre-vingtistes" se seraient seulement approchés. Notons à cet égard que Gârneţ critique ("Contrafort", no. 3, janvier 1995, p. 6) "les excès" de Galaicu-Păun dans ***Qui est battu porte qui ne l'est pas***.

théoriquement comme séparées, ont lieu dans la pratique chez presque chacun des poètes de notre anthologie.

I. Le modernisme tardif

Grigore Chiperi semble être le poète d'une mélancolie moderniste typique (***Malinconia***). Horloger "embourbé / dans les ressorts du temps fangeux", il se penche, craintif et impuissant, "sur l'oriloge ", sur le temps contrôlé par Elle (***je suis l'horloger***). Elle sera en retard à leur rendez-vous, ce qu'il ressentira comme "une vaste / ruine"; marchant le long du rivage, il méditera sur son "tort d'être ici / dans l'insomnie qui relie le passé / à l'avenir moi-même une possible / alternative à ta solitude / truquée ou criante" (***tu tarderas: j'imagine***). Tort, insomnie, solitude, ce à quoi s'ajoute l'incertitude quant au sens de celle-ci, voilà autant de thèmes du modernisme par excellence.

Valeriu Matei approfondit la mélancolie et en fait du pur désespoir (***Les équations du désespoir***). Le vieux thème expressionniste de la ville damnée a une connotation politique: "la ville où j'habite" est pleine de "boîtes à ordures et de dépôts d'eau-de-vie" entre lesquels errent "de vieux asthmatiques et des enfants vieillis prématurément" [...] "dans l'attente d'un avenir lumineux". Le présent atroce est associé à l'éradication du passé (la ville est une "pierre sans mémoire") et à l'inexistence de l'avenir: seule "la faim fait appel à l'opinion publique", tandis que les hourras qui éclatent la nuit, désespérés mais vitaux, sont un "signe que le lendemain a encore une chance" (***Signes***). La disparition de la mémoire, également présente dans d'autres poèmes[1], et les images de l'insupportable dégradation du quotidien reprennent les thèmes "traditionnellement moldaves" des "confins", de la province où il ne se passe rien, d'un monde abandonné et dépourvu d'espoir, ou d'avenir.

[1] Ainsi, dans ***argument***: "La ville n'a pas de mémoire / (elle a seulement des feuilles et des branches qui / ne peuvent plus la protéger / contre le froid)".

Ce n'est pas autrement qu'écrit Ghenadie Postolache, qui semble dire adieu à un Paris situé dans un "ailleurs" inaccessible aux gens d'"ici"; Paris est assimilé à la vie, par contraste avec le monde de la mort ("nous périrons ici") et de l'éternel obit: "Nous n'irons jamais à Paris / de peur que ne meurent nos parents // nous resterons ici / pour savoir quand ils mourront / pour leur fermer les yeux // une nation qui fermera les yeux / aux peuples qui meurent" (***). Un renversement de sens amer, dramatique, qui transforme en exil éternel, et assumé, le respect du rituel, lequel était dans la poésie traditionnelle un incontestable symbole de la continuité ethnique. Il en va de même dans les autres poésies de ce remarquable poète: les mythes, rusés, semblent avaler la vie ("dans le jardin aux morts / [...] / nous venons arracher des mauvaises herbes / pour que respire notre mythe"), tandis que le poète, à la différence du prophète traditionnel, sauveur de la nation, ne se réserve, sèchement, que le rôle de conduire la dégradation à son ultime conséquence: "grâce à moi brûlera le fil le fil / et crèvera la soif".

Dans ce groupe de poètes, c'est Aura Christi qui possède le plus profondément le sens du tragique. Son discours lyrique, d'une force verbale et imageante exceptionnelle, n'évite pas le pathos, du moins dans les textes choisis ici, faisant ainsi exception à la règle générale observée par la génération quatre-vingt. L'exil de l'individu et celui de l'esprit se superposent: "Je viens de la sibériade des défaites, de la satanie de l'inconnu, / [...] / Je viens de l'ailleurs de mon exil, / de la sauvagerie grinçante qu'est la conscience de Soi" (***Le lieu intangible***). L'eau de la vie, l'amour sont opposés à la mort, et pourtant, après avoir prononcé quelques mots du Pater, le poète demande en tremblant à Dieu: "qui suis-je, pour que tu m'aies donné la force quotidienne / d'écouter les discours amoureux du Vide, du Rien / [...] / qui suis-je, de quel royaume m'as-tu amenée jusqu'ici? Quelle est ma quête ici?" (***L'utopie tremblante***). Assaillie par le doute, par la peur, par les souvenirs, elle se ferme et, pour ne pas être blessée, refuse d'être touchée (***Ne me touche pas II***).

II. Les post-modernes

Chez les autres poètes, ce ton sombre reflue et devient une discrète toile de fond. Sa présence n'en est pas moins suggérée. Par exemple, Vasile Gârneț, provocateur, annonce d'une part, dans ***signet I***, qu'il "lance une balle de golf / au milieu de la poésie" et qu'il tague "le salon de la métaphore / (la bombe laissée par Cărtărescu)" – le refus de la métaphore est typique de Cărtărescu, post-moderne bucarestois –, mais d'autre part, dans ***signet II***, il avoue que sa génération "croit à la poésie", veut photographier la réalité, "meubler le vide" (de la vie quotidienne?) et, [nous voulons] "crier furieux et mécontents / en pansant nos complexes / pour que la mémoire nous revienne / car l'avenir se dérobe sous nos pieds / à la vitesse du mensonge". Un engagement (politique) réel, logique pour le directeur de "Contrafort", mais exprimé sur un ton plus dégagé que celui des précédents poètes. Dans ***neume II*** et ***summer of 93***, on n'a pas affaire à un décor cosmique spirituel comme celui d'Aura Christi, mais à un décor intime, prosaïque, celui d'un foyer bourgeois où une femme, tout en déplaçant un vase de fleurs, déclare avec sérieux – un sérieux sous lequel l'ironie travaille en cachette – que "nous n'avons pas de conscience pour la fiction" ou que "l'Union ne se fera pas cette année non plus". Le prosaïsme de la situation et le ton volontairement bas, auto-ironique, tempèrent le tragique des déclarations faites à la maison, entre amis, bien que leur contenu ne soit pas différent de celui des dramatiques auto-accusations des intellectuels de "Contrafort": "ma vie en Bessarabie, commençais-je de manière descriptive / respire un air de geôle abandonnée / nous restons là et nous nourrissons (le pluriel ne gênait personne !) / une cérémonie exotique ininterrompue / nous subventionnons le désastre // cette terre est une sorte de poor house, disait Domenico" (***summer of 93***).

L'atténuation sceptique du drame, la distanciation à l'égard des événements, le ton badin se font entendre encore plus fort entre les lignes des poèmes de Mircea V. Ciobanu. Ce qui se passe dans le monde n'est "qu'un changement de/ décor qui n'est pas un ordre nouveau / proprement dit seulement un agencement/ original dans la mesure où te masque / de l'orchestre change le message" (***agen-***

cement). Dans ***haydn entre deux coups de klaxon***, où Ciobanu cite, à propos du "fragmentarisme" (de la poésie?), le prosateur Ioan Groşan (Gârneț mentionnait, dans ***summer of 93***, un autre bucarestois, le philosophe Andrei Pleşu), on entend une "voix venant de la cuisine", puis la voix d'un voisin sur le "balcon d'en face", voisin lui-même interrompu par sa femme en train de prendre son bain, et, enfin, un coup de klaxon. Une mise en scène polyphonique, typiquement post-moderne, où le poème ne fait plus que consigner (fidèlement?) les sons qu'entend le poète pendant qu'il l'écrit. ***Signe*** est caractéristique pour le traitement en sourdine d'un drame réel, et ***mercredi au cénacle de jeudi*** est un pastiche, caractéristique de son côté, des cénacles "quatre-vingtistes" de Bucarest et, en même temps, un jeu de citations (sans guillemets) de célèbres poèmes d'Eminescu (1850–1889) et de Bacovia (1881–1957).

Nicolae Leahu récrit la Genèse en se moquant, dans ***Pré(conception)***, qui est en même temps un commentaire méta-discursif sur la "conception" du poème.

Emilian Galaicu-Păun atteint assurément un sommet de l'écriture post-moderne, sommet que peu d'auteurs en Roumanie osent escalader. Il s'avère là incontestablement être l'un des grands poètes qui écrivent aujourd'hui en roumain, capable d'une virtuosité verbale unique. Son recueil intitulé ***Qui est battu porte qui ne l'est pas*** est un vrai "manuel" de poésie post-moderne de la Moldavie, car il récrit avec une clé post-moderne la plupart des thèmes traditionnels de la poésie de ce pays. ***Sortilèges*** reprend des motifs des contes folkloriques et des envoûtements, dans une narration absurde, surréaliste. ***La promenade du soir*** est un raccourci hallucinant où l'Inquisition, sous les traits d'une religieuse perverse rêvant d'orgies, lâche sur le conteur sa tentation-menace, en plusieurs langues romanes, faisant tourner dans son oreille, au propre, comme un dragon fabuleux, les multiples langues remuant dans sa bouche. ***Sans la prière du soir*** est construit, au contraire, sur les obsessions auto-accusatrices de l'intellectuel moldave, variations sur le thème: "nous avons loué l'histoire et n'avons pas de quoi payer le loyer". ***Ch-àu***, abréviation de Chişinău, est un chef-d'œuvre de la poésie moldave, et par ailleurs une synthèse de tous les thèmes qui ont retenu notre

attention dans cette préface. Le panorama de cette "ville de plaine aplatie comme une bouse sur le chemin", ville violemment méprisée et en même temps désespérément aimée, est "enregistré" sur de vieux 33 tours; on y trouve un envoûtement folklorique surréaliste, des allusions politiques au président Snegur et "Ce qui Est Importé République Indépendance" (C.E.I. – Communauté des États Indépendants), des images de rues disparates, des propos (volontairement) confus adressés à un "tu" citoyen abstrait de Chişinău, des mots brisés selon une rime imaginaire, des vers disposés en échelle et bien d'autres "pirouettes" techniques.

Un jeune provincial imitant dans le délire un Joyce inimitable. Ou peut-être l'enfant prodige de la poésie roumaine de Moldavie. Ou encore le poète en qui l'avenir verra le visionnaire lyrique de cette fin de siècle, étouffant, écrivant pour ne pas étouffer, aux marches d'un empire qui n'existe plus, dans un pays qui n'existe pas encore, une superbe poésie pour nous convaincre qu'elle, elle existe.

Vasile GÂRNEȚ

Né le 3 février 1958. Diplômé de la Faculté de Journalisme de Chişinău (1983). Editeur aux éditions Hyperion, puis, depuis 1994, directeur de la revue "Contrafort" (Chişinău). Débute en 1986. A publié un roman. ***Le Témoin*** (1988) et deux recueils de poèmes. ***Paysages malades*** (1990) et ***Personnage dans le jardin oublié*** (1992), Prix de l'Union des Ecrivains de Roumanie.

Grigore CHIPER

Né le 16 avril 1959. Diplômé de la Faculté des Lettres de Chişinău. Un certain temps professeur à Tiraspol, se réfugie ensuite à Chişinău. A publié deux recueils de poèmes: ***L'à peine tangible*** (1990), Prix du Ministère de la Jeunesse de Moldavie, et ***Ici en fausset*** (1991).

Valeriu MATEI

Né le 31 mars 1959. Diplômé de la Faculté d'Histoire de Moscou (1982). Chercheur scientifique d'un musée ethnographique de Moscou et consultant pour la littérature moldave à l'Union des Ecrivains d'Union Soviétique. Pendant un certain temps, directeur des éditions "Hyperion" à Chişinău. Député au parlement de Moldavie, depuis 1990. Actuellement président du Parti des Forces Démocratiques, parti d'opposition. A publié trois recueils de poèmes: ***Le Pilier de feu*** (1988), ***Sommeil de loup*** (1990), ***La Mort de Zenon*** (1994), ainsi qu'une pièce de théâtre, ***Le Prologue***.

Nicolae LEAHU

Né le 20 juillet 1963. Diplômé de la Faculté des Lettres de Bălți, où il enseigne aujourd'hui. Rédacteur en chef de la revue "Semn" (Bălți). A publié un recueil de poèmes, ***Mouvement brownien*** (1993), Prix de l'Union des Ecrivains de Moldavie.

Emilian GALAICU-PĂUN

Né le 22 juin 1964. Diplômé de la Faculté des Lettres de Chişinău (1986) et titulaire d'un doctorat (Moscou, 1989). A collaboré à plusieurs revues littéraires moldaves, et travaille actuellement pour "Basarabia" (Chişinău) et "Vatra" (Tîrgu-Mureş, Roumanie). A publié quatre recueils de poèmes: ***La Lumière propre*** (1986), ***Abécé-Désir*** (1989), ***Lévitations au-dessus du gouffre*** (1991), Prix du Ministère de la Jeunesse de Moldavie, ***Qui est battu porte qui ne l'est pas*** (Cluj, Ed. Dacia, 1994), Prix de l'Union des Ecrivains de Moldavie, ainsi que un volume en prose ***Gestes*** (1996).

Ghenadie POSTOLACHE

Né le 2 avril 1964. Diplômé de la Faculté de Journalisme de Chişinău. A été un certain temps rédacteur aux studios "Moldova Film". A publié un recueil de poèmes, ***Isaïe*** (1992).

Aura CHRISTI

Née le 12 janvier 1967. Diplômée de la Faculté de Journalisme de Chişinău (1990). Rédactrice pour diverses publications moldaves; en 1993, s'établit à Bucarest, où elle travaille pour la revue "Contemporanul". A publié à Bucarest deux recueils de poèmes: ***De l'autre côté de l'ombre*** (1993) et ***Anti-moi*** (1996).

Mircea V. CIOBANU

Né le 29 février 1956. Diplômé de la Faculté des Lettres de Chişinău. Maître assistant à l'Université de Bălți, rédacteur à la revue "Semn". A publié un recueil de poèmes, ***Haydn entre deux coups de klaxon*** (1995).

LA MODERNITÉ EN QUÊTE D'ELLE MÊME

I.*

Le 11 septembre 1980, Habermas choisissait le titre suivant pour sa conférence à Francfort: "Die Moderne: ein unvollendetes Projekt". Il parlait de ce "projet inachevé" un an après la parution de ***La condition post-moderne*** de Lyotard et quelques années après les interventions de plusieurs sociologues et critiques littéraires américains sur la post-modernité.

"L'incrédulité à l'égard des métarécits" – soit "la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse" – définit, selon Lyotard, "la condition du savoir dans les sociétés les plus développées". Alors que ces métarécits légitimaient le savoir et l'action pendant la modernité, l'incrédulité caractérise la post-modernité. "La société qui vient" est devenue tellement complexe et hétérogène, les jeux de langage qu'on y pratique si différents, qu'il n'y a plus de "métalangue universelle" qui puisse les expliquer, les évaluer, les contrôler, les légitimer. "Dans cette dissémination des jeux de langage, c'est le sujet social lui-même qui paraît se dissoudre". L'imposition à tout le monde de principes "en soi justes" conduit, comme on ne le sait que trop à la fin de notre siècle, au terrorisme. Le critère de la performance, qui hante les technocrates et les décideurs, est funeste parce qu'il assujettit l'individu au système. D'autre part, l'interaction subjective, la recherche d'un consensus par le dialogue, posée par

* Article paru dans "Nouveaux Cahiers de l'Est", Paris, 1992, pp. 9 – 16.

Habermas comme nouvelle légitimité, est une illusion qui nous vient, selon Lyotard, de l'idéal d'émancipation, devenu anachronique. Dans la réalité sociale, c'est le "dissentiment" qui domine et dans les jeux du langage ce sont les "coups" irréguliers qui comptent plutôt que l'hypothétique égalité des chances pour tous les joueurs, ainsi que le veut Habermas. Il semblerait donc, dans ce nouvel horizon de la post-modernité, qu'il soit bon d'accepter l'hétéromorphie des jeux de langage, "la multiplicité des meta-argumentations finies", le renoncement à la pensée totalisante, plutôt qu'un *pensiero debole* bien respectueux de l'Autre.

Habermas critique déjà, dans sa conférence de 1980, le "néo-conservatisme" de ceux qui, comme Lyotard, renonçaient à la modernité. Habermas défend sa position dans les conférences qu'il donne, en 1983 à Paris et en 1984 aux États-Unis; elles seront publiées en 1985 dans son livre ***Der philosophische Diskurs der Moderne***. Lyotard lui répond dans plusieurs essais qui seront ensuite publiés en un volume au titre ironique, ***Le Post-moderne expliqué aux enfants*** (1986).

Peu de points de vue nouveaux ici, mais beaucoup de précisions. On apprend par exemple qu'avec la modernité disparaissent aussi le rôle dominant des intellectuels et les avant-gardes. Ensuite, l'échec du projet moderne en tant qu'émancipation et progrès, évident après Auschwitz (et le Goulag, dirais-je), devrait nous faire reconnaître, à nous autres Occidentaux, que le développement illimité de la technique, des connaissances et des libertés n'est pas nécessairement un bien pour "toute l'humanité". Au contraire, il semble qu'une partie de l'humanité accepte maintenant "le défi de la complexité" tandis que l'autre partie cherche plutôt les moyens de survivre.

Vers la fin des années quatre-vingt, la polémique s'est généralisée. Richard Rorty a essayé d'avancer une troisième position, Gianni Vattimo une quatrième, les deux critiquant en même temps les premiers protagonistes. Le terme de "post-modernité" paraît maintenant accepté par tout le monde, aussi bien que d'autres termes apprentis: la société post-industrielle, la post-histoire, quelques nou-

veaux "ismes" en art. On s'est habitué à l'idée qu'on est tous là-dedans, dans cette post-quelque chose, bien qu'on ne parvienne pas à la définir que négativement. Nous avons en effet le sentiment que ce "quelque chose" (mal)habilement nommé "modernité" vient de finir, mais nous ne savons pas si l'"autre chose" a déjà commencé et encore moins ce qu'elle pourrait être ou devenir. Nous vivons dans le transitoire. Le post-moderne représente l'échec, et donc la fin, du (projet) moderne. Un nouveau type de société surgit, ou existe déjà, où les jeux sociaux, y compris ceux du langage, se sont éparpillés en micro-mondes qui n'entendent plus respecter une super-norme édifiante; il y a un mouvement social, et comment, mais celui-ci n'a plus de buts, ni de directions à suivre, ni même d'idéaux "sublimes" à incarner; il y a de l'art, bien sûr, mais il ne s'intéresse plus aux avant-gardes, ni aux élites, et il regarde mi-respectueux mi-ironique autour de lui, vers le passé aussi bien que vers l'Autre du présent.

On pourrait se demander, à la parution de ***La condition post-moderne***, si cette condition, qui correspondait sans doute à l'état d'esprit (d'une grande partie) de l'intelligentsia des deux côtés de l'Atlantique, était générale dans les sociétés occidentales. Lyotard parlait d'une "société qui vient" mais aussi de "l'humanité" et de "nous", parfois les Occidentaux, parfois les intellectuels. Mais, enfin, ce "nous" c'est qui? Et, vues dans notre perspective historique, quelles thèses se sont-elles montrées plus actuelles – celles de Lyotard ou celles de Habermas? Et pour qui? Il semble bien maintenant que le "nous" de Lyotard n'est pas le même que celui de Habermas. Si certaines couches sociales occidentales se reconnaissent dans la post-modernité, il y en a certainement d'autres qui refusent, ou ignorent, cette nouvelle condition. D'autre part, les développements politiques dans le monde donnent plutôt raison à Habermas. Rappelons-nous que le contexte de la conférence de Habermas en 1980 n'était pas constitué seulement par les discussions philosophiques mentionnées, mais aussi par quelques événements politiques particulièrement importants. La conférence en question avait lieu environ deux semaines après la signature des accords de Gdansk, qui reconnaissait Solidarnost, et son rôle dans la société polonaise, et quinze mois après le coup de Jaruzelski, qui mettait fin à l'un et à l'autre. Suivaient des années de

repression, de luttes, mais aussi d'apathie. Cinq ans plus tard Gorbatchev arrivait au pouvoir, dix ans plus tard le communisme s'écroulait à l'Est. Tout ce qui s'est passé depuis 1979 dans l'Europe de l'Est, en Amérique du Sud et dans plusieurs pays du tiers monde a suivi l'ancien idéal d'émancipation posé par la modernité. C'est au nom de ce grand métarécit "désuet" que les gens sont descendus dans la rue à Berlin, Prague et Bucarest. On a opposé Habermas à Lyotard. On pourrait, et il faudrait, lui opposer aussi Timothy Gardton Ash et ses livres ***The Uses of Adversity*** (1989) et ***We are the People*** (1990), histoires de la résistance et de la révolte à l'Est.

Ce à quoi Lyotard pourrait nous répondre, en souriant: ce n'est pas à ces pays-là que j'ai songé en écrivant mon livre. Autrement dit: modernité et post-modernité se partagent maintenant le monde.

II.

Avant de se demander quelle modernité il y a à l'Est, j'aimerais parler un peu du "manque de modernité" qui y a régné. On sait que le communisme s'est présenté comme une idéologie de la Modernisation et qu'il s'est vanté, entre autres, d'industrialiser et d'urbaniser les pays est-européens. Ce qui fait partie, en effet, du grand projet de la modernité, tel qu'il a été conçu par les Lumières, projet qui devait aboutir à la victoire de l'homme sur la Nature, et sur lui-même. Même si l'on concédait au communisme ces deux "succès" – et on ne parlerait alors ni de leur qualité, ni de leur prix social – il faudrait ajouter qu'il n'a pas réalisé, et qu'il a même rendu impossible, le reste du projet de la modernité. On pourrait m'objecter que l'idéal de l'*Aufklärung* n'a pas abouti entièrement à l'Ouest non plus. C'est vrai, mais il y a été maintenu au centre du débat et réalisé progressivement, tandis qu'à l'Est il a disparu de la pratique socio-politique et n'a survécu que dans les discussions des dissidents. Il est évident que l'économie planifiée et le totalitarisme ont empêché tout débat réel sur la modernité. Ce ne sont pas seulement les droits civils qui ont été rayés du projet, mais aussi tout ce qui tient à la "mentalité moderne", telle qu'elle a été décrite de Hegel à Max Weber et Habermas.

Quelques exemples suffiront; je renvoie pour le reste aux livres de Habermas. Le rationalisme, le désenchantement (*Entzauberungsprozess*) par rapport aux explications mythiques du monde, est devenu, dans le communisme, politique d'État, mais il a conduit à la production consciente de nouveaux mythes, à la propagande officielle, réalisée sans vergogne au niveau du kitsch le plus grossier. La modernisation des "formes de vie" (*Lebenswelten*), grâce à un comportement pragmatique, visant la réalisation d'un but concret (*Zweckrationalität*), a buté sur la bureaucratie et l'immobilisme social et a été remplacée par un système "pré-moderne" de relations personnelles et de clientélisme. La différenciation des valeurs autour des normes centrales de la vérité, des droits de l'homme et de la beauté, qui devaient établir les domaines autonomes de la science, de la justice et de l'art, a été aplatie par l'imposition d'un système unique de décisions politiques. La subjectivité, selon Hegel le principe fondamental de l'époque moderne, la légitimité par soi-même (*Begründung der Moderne aus sich selbst*), devait conduire à l'individualisme, au droit de critiquer et à l'autonomie d'action. Il n'en fut rien, on arriva à un collectivisme trompeur, fait de rancunes et de peur, qui détruisit les restes d'un système prémoderne de solidarité à petite échelle sans pour autant créer des liants sociaux nouveaux. L'organisation sociale s'est effondrée dans l'anomie, l'économie a été remplacée par le marché noir, les circuits normaux d'information par les rumeurs. Même les aspects "positifs" du communisme ont basculé dans leur contraire. L'industrialisation n'a pas formé de vraies classes moyennes mais une *nomenklatura* ou des profiteurs du marché noir, qui n'avaient justement aucun intérêt à changer quoi que ce soit mais seulement à contrôler la corruption. L'urbanisation n'a pas favorisé l'individu mais l'a entravé par une massification illimitée et par l'obligation de vivre dans des mondes de béton cauchemardesques. Le chaos et l'opacité de la société – ce n'est pas un hasard que le commencement de la fin du communisme ait été l'instauration d'une *glasnost* minimale – ont finalement bloqué l'engrenage, si bien qu'au lieu d'une révolution, à l'Est on a eu plutôt une implosion. Le communisme n'a donc pas réalisé une modernisation, mais une *démodernisation systématique* de la société, un mélange absurde de technologie (parfois) nouvelle et de

mentalité (souvent) anachronique, une sorte de "néoféodalisme industrialisé".

C'est pourquoi la chute du communisme a été vue à l'Est comme devant conduire à la Restauration; le post-communisme devait reprendre l'avant-communisme: la démocratie, bien entendu, mais aussi le système de normes d'avant-guerre, la culture mais aussi les intolérances, la modernité de type occidental, cassée à la fin de la Guerre, mais aussi "les différences spécifiques".

Y a-t-il un projet inachevé de modernité à l'Ouest? Oui, selon Habermas. Il ne faut pas oublier les apories de la modernité, dit-il, l'écart par exemple entre la culture des experts, ancrée dans les trois normes de la vérité, les droits de l'homme et la beauté, et la vie quotidienne. Les avant-gardes ont essayé, sans succès, dans l'entre-deux-guerres, et après, de réduire cet écart. Une telle *Aufhebung* de la culture nous paraît maintenant absurde, dit Habermas, mais l'écart est toujours là. Les crimes issues de la déformation de l'idéal d'émancipation ne devraient pas conduire à la négation de l'idéal lui-même; au lieu de proclamer révolu le projet de la modernité, il faudrait accepter l'échec de quelques-unes de ses entreprises et en tirer la leçon pour l'avenir.

Si le projet reste encore inachevé à l'Ouest, d'autant plus l'est-il à l'Est. D'ailleurs, l'Est ne demande pas mieux que de le reprendre. On revient, après la démodernisation communiste, aux sources, au modèle occidental originel selon lequel l'industrialisation et l'urbanisation vont de pair avec l'économie de marché, la création d'une vraie classe moyenne et les valeurs libérales centrées sur l'individu. Ce changement est un processus extrêmement complexe: plusieurs tendances s'y croisent en dépit de leur incompatibilité théorique.

Premièrement, ce processus connaît un inévitable aspect "rétro", le désir ou le rêve de la Restauration, une nostalgie grâce à laquelle renaissent des normes et des clichés d'avant-guerre, ainsi que des nationalismes ou des populismes, un curieux esprit élitaire et certains aspects d'un "capitalisme sauvage" que l'Ouest a connu au XIXe siècle ou pendant la première moitié du XXe, mais qu'il a depuis dépassé et même oublié. La modernité que les est-européens

veulent avoir *maintenant* est, en d'autres mots, la modernité qu'ils ont eu *alors*, un alors presque mythique, et qu'on leur a volé par la suite. Ce désir de récupération symbolique du paradis perdu n'est pas sans importance et il serait naïf de l'ignorer, ou de le minimiser.

Deuxièmement, le changement est un processus objectif qui accroît la *complexité* de la société. La démodernisation communiste avait, entre autres, simplifié la vie sociale à l'extrême. Il y avait sans doute des groupes sociaux différents, mais la société se constituait autour du clivage fondamental entre "nous" et "eux". N'oublions pas ceux qui, à Berlin, criaient à Honneker, *Wir sind das Volk,* ni la foule qui, à Timişoara, jetait au visage des soldats qui tiraient: *Noi sîntem poporul, voi pe cine apăraţi*? (Nous sommes le peuple, qui défendez-vous?). Nous, le peuple, eux, les tyrans, vous, les lâches, les timides, les opportunistes, les indécis, voilà les catégories d'un drame qui ne pouvaient pas durer longtemps. Deux ans après, la différenciation sociale est immense et beaucoup de ceux qui ont fait la révolution ne peuvent plus se tailler une place de la nouvelle société. Si le *pattern* de la modernisation économique et politique est facile à distinguer dans ce nouvel imbroglio, le changement de mentalité reste obscur. A-t-il d'ailleurs lieu vraiment? Peut-on parler d'une renaissance de l'ancien *bürger*, est-il, l'homme de la rue, un "citoyen" ou seulement un "bourgeois", regagne-t-il la dignité perdue ou joue-t-il la comédie qui paye maintenant, avec la ruse qu'il a appris à jouer, ces dernières décennies, la comédie qui payait alors? Modernisation réelle, donc, ou nouveau changement "cosmétique"?

Troisièmement, les pays de l'Est font l'apprentissage de la remodernisation à l'école de l'Ouest tel qu'il est maintenant. Or, il est loin de correspondre aux légendes qu'on avait gardées de lui, depuis une cinquantaine d'années. À en croire Lyotard, l'Occident est passé de l'âge moderne à l'âge post-moderne exactement pendant la dernière phase du communisme à l'Est. Les est-européens qui pensaient sortir du cauchemar communiste pour se retrouver dans la modernité occidentale, celle qui avait été aussi la leur, découvrent avec stupéfaction un Occident qui n'a guère l'air d'un paradis retrouvé. Le temps s'écoulait, pendant leur long sommeil (ou cauchemar), sans qu'ils s'en aperçoivent, comme dans ***La Belle au bois dormant***, mais

aucun beau Prince ne s'est donné la peine de venir les réveiller. Cela dit, les est-européens assoiffés de modernité découvrent au moment de la réintégrer qu'elle n'existe plus. Pire encore, leurs maîtres ayant lu sans doute Lyotard, se moquent de leur idéal désuet, tout comme ils sourient de leurs vêtements trop corrects – bien qu'ils soient les plus élégants dans leur pays – de leur langage cérémonieux – ce par quoi ils ont rejeté la langue de bois – de leurs goûts classiques et de leur manie de visiter les musées – bien qu'ils en aient rêvé en regardant leurs livres d'art jaunis – de leur nationalisme "infantile" – grâce auquel ils ont pourtant résisté au communisme – de leur consumérisme naïf – mal vu dans un monde (apparemment) détaché des soucis matériels – de leur enthousiasme et de leur spontanéité, si différents du nouveau *look* à l'Ouest, *cool*, ironique, insouciant.

Tant pis, l'Est devra se mettre à la nouvelle école de la post-modernité. Il le fait déjà, parfois sans s'en apercevoir, car la réalité des échanges internationaux le demande. Le monde auquel l'Est *doit* s'adapter, ou se réajuster, est ce nouveau monde post-moderne. La question n'est cependant pas tellement de savoir si l'Est le *veut*, mais s'il le *peut*. Habermas, quant à lui, dira sans doute que cette adaptation n'est pas possible, ni même désirable: la modernisation devra être d'abord achevée, et ce sera ensuite que se posera éventuellement la question de la dépasser. Il a sans doute raison. Je vois mal comment on pourrait parler sérieusement d'une dissémination de jeux de langage incommensurables avant qu'ils fonctionnent sans entraves et qu'ils se diversifient d'eux-mêmes. La société devra atteindre un niveau de complexité beaucoup plus élevé avant qu'on se demande si, et comment, elle peut encore être contrôlée. Je vois mal, ensuite, comment on pourrait déclarer la fin de l'idéal d'émancipation avant que celle-ci soit un fait acquis. L'Europe de l'Est se trouve sans doute à l'heure de l'apprentissage et de la consolidation de la démocratie *classique*. Toute discussion sur l'*après* de celle-ci paraît, à l'heure actuelle, prématurée.

Et pourtant. Le fait qu'elle soit superflue ne veut pas dire que cette discussion n'aura pas ou n'a pas lieu. Que Habermas ait raison ne donne pas tort à Lyotard. Un débat qui a eu lieu autour des théories de Habermas dans les pages de ***Praxis International***, publié en

volume en 1985, montre bien qu'à l'époque les philosophes de la Yougoslavie d'antan étaient assez réservés par rapport à la post-modernité de Lyotard & Cie. Ils ont peut-être changé, ou ils changeront, probablement, sous peu. Car un débat théorique précède, plutôt qu'il ne suit, la réalité de son objet. Celui-ci, le changement à l'Est, pourrait d'ailleurs montrer les traits d'une *post-modernité avant la lettre à* côté de ceux d'une *modernité inachevée.* Comme on a si souvent vu dans l'histoire, des courants successifs à l'Ouest coïncident à l'Est, bien étonnés de se retrouver ensemble. Le modelage de l'Est par l'Ouest ne peut se faire que dans le présent, le modelé devra bien brûler quelques étapes, simplement pour pouvoir tenir le même discours que le modeleur. Ce qui, à la surprise de tout le monde, pourrait signifier que le débat de Habermas et Lyotard, si actuel à l'Ouest, *ne l'est plus* à l'Est.

INDEX

AGOPIAN, Ştefan – (1947–), prosateur roumain, membre de la génération ’80, auteur, entre autres, des romans ***Tobit*** (1983) et ***Sara*** (1987).

ALECSANDRI, Vasile – (1818–1890), le meilleur poète roumain avant Eminescu. Il a écrit aussi des nouvelles et du théatre. Son ouvrage poétique le plus connu est le cycle ***Pasteluri*** (Pastels, 1868–1869).

ALEXANDRESCU, Grigore – (1814–1885), poète romantique roumain. Il a écrit des poésies d’inspiration historique, des élégies, des satires et des fables. Parmi ses créations, les plus connues sont: ***Umbra lui Mircea. La Cozia*** (L’Ombre de Mircea. À Cozia), ***Anul 1840*** (L’Année 1840) ou ***Aşteptarea*** (L’Attente).

ALEXANDRU, Ioan – (1941–), poète roumain contemporain, l’auteur des volumes tels que: ***Viaţa deocamdată*** (La Vie pour le moment, 1965), ***Infernul discutabil*** (L’Enfer discutable, 1967). Il s’inscrit dans la direction néo-expressionniste de la poésie des années ’60. Il est très connu par le cycle ***Imnuri*** (Hymnes), où il manifeste des points communs avec la poésie traditionaliste de la revue “Gîndirea” (La Pensée).

ARGHEZI, Tudor – (1880–1967), l’un des plus importants poètes roumains modernes, auteur des volumes tels que ***Flori de mucigai*** (Fleurs de moisissure, 1931), où il manifeste des affinités avec la poésie de Charles Baudelaire. Sa poésie est une synthèse entre le traditionalisme et le modernisme; l’auteur prouve une exceptionnelle inventivité prosodique et stylistique.

ASACHI, Gheorghe – (1788–1869), poète roumain représentant le classicisme, il écrit des poésies, des drames (***Petru Rareş***, 1853) et des nouvelles. Il a édifié un véritable système d’enseignement roumain, ainsi qu’il est connu surtout pour son activité culturelle, et moins pour celle de poète.

BACOVIA, **George** – (1881–1957), l'un des plus importants poètes roumains de l'entre-deux-guerres; auteur des volumes tels que ***Plumb*** (Plomb, 1916), ***Scîntei galbene*** (Etincelles jaunes, 1926). Dans sa poésie il combine les traits du symbolisme et de l'expressionnisme. Vers la fin de sa création on peut remarquer l'évolution vers un lyrisme anti-poétique (le volume ***Stanțe burgheze***, Stances bourgeoises, 1946).

BARBU, **Eugen** – (1924 – 1993), auteur d'un seul roman intéressant, ***Groapa*** (Le Trou, 1957) et de plusieurs livres médiocres, s'est mis au service de la *Securitate* pour exercer une vraie terreur parmi les autres écrivains.

BARBU, **Ion** – (1895–1961), mathématicien et poète, il essaie dans son volume ***Joc secund*** (Jeu second, 1930) de créer une poésie pure, "un monde second" – comme il le déclare dans le poème du même titre que le volume – libre de tout effort de représentation du monde réel (le monde premier), ou des émotions humaines.

BLAGA, **Lucian** – (1895–1961), poète, prosateur, dramaturge et philosophe roumain, auteur des volumes de poésie et de méditations philosophiques, tels que ***Poemele luminii*** (Les Poèmes de la lumière, 1919), ***Pietre pentru templul meu*** (Pierres pour mon temple, 1919) etc. Sa création poétique est une synthèse de traditionalisme, éléments mythiques, archaïques et de modernisme. Il est aussi l'auteur d'une oeuvre philosophique, qui contienne ***Trilogia cunoaşterii*** (La Trilogie de la connaissance, 1943), ***Trilogia culturii*** (La Trilogie de la culture, 1944) et ***Trilogia valorilor*** (La Trilogie des valeurs, 1946). Il a mis en roumain l'oeuvre de Goethe, "Faust", 1955) et des écrits de Lessing.

BĂLĂIȚĂ, **George** – (1935–), prosateur roumain contemporain. Son plus important livre est ***Lumea în două zile*** (Le Monde en deux jours, 1975), où la critique littéraire a remarqué une synthèse des plusieurs techniques narratives. L'auteur combine le réalisme et le fantastique, la narration et l'analyse psychologique.

BĂNULESCU, **Ștefan** – (1929–1998), l'auteur de plusieurs nouvelles, dont ***Iarna bărbaților*** (L'Hiver des hommes, 1965), et du roman ***Cartea milionarului*** (Le Livre du millionnaire, 1977). Dans ses écrits il cultive le fantastique littéraire moderne en même temps que certains mythes roumains.

BĂRNUȚIU, Simion – (1808–1864), philosophe et esthéticien roumain, membre active, à l'époque des Lumières roumaines, du groupe "Școala Ardeleană" (L'École d'Ardeal), le principal promoteur, en Roumanie, des idées philosophiques de l'Illuminisme.

BLECHER, Max – (1909–1938), l'auteur, entre autres, d'un roman très particulier, ***Întîmplări din irealitatea imediată*** (Aventures dans l'irréalité immédiate, 1936), en fait une suite d'impressions d'un adolescent en crise de perte d'identité.

BOLINTINEANU, Dimitrie – (1825–1872), poète roumain représentant le romantisme. Auteur prolifique, il écrit un grand nombre de poèmes qui mettent en valeur ses qualités de versificateur. Il est aussi l'auteur des deux romans, ***Manoil*** (1855) et ***Elena*** (1862).

BOTTA, Dan – (1907–1958), poète et essayiste roumain, auteur d'une oeuvre hermétique, dans la tradition de Mallarmé et Valéry en France ou Ion Barbu, en Roumanie. Il est connu aussi pour l'activité de traducteur.

BRĂTESCU-VOINEȘTI, Ioan Alexandru – (1868–1946), prosateur roumain représentant le réalisme mineur ; auteur, entre autres, des volumes ***Întuneric și lumină*** (Obscurité et lumière, 1912) et ***Firimituri*** (Miettes, 1929). Il s'inspire dans sa prose de la vie des petites villes de province et de la vie des gens simples.

BRĂTIANU, Ionel – (1864–1927), le président du parti libéral et plusieurs fois premier ministre de la Roumanie, celui qui a contribué le plus à la création de la "Grande Roumanie".

BREBAN, Nicolae – (1934–), auteur de plusieurs romans de succès, où l'analyse sociale retrouve celle psychologique: ***În absența stăpînilor*** (En Absences des maîtres, 1966), ***Animale bolnave*** (Animaux malades, 1968), ***Îngerul de ghips*** (L'Ange de plâtre, 1973), ***Bunavestire*** (L'Annonciation, 1977) etc. Membre du Comité Central du Parti Communiste, il a protesté aussi contre le rétablissement du contrôle du parti sur la société en 1971 et il a séjourné ensuite à Paris aussi bien qu'à Bucarest.

BUZURA, Augustin – (1938–), romancier roumain important des années '70–'80. Il est l'auteur, entre autres, des romans ***Absenții*** (Les Absents, 1970), ***Orgolii*** (Orgueils, 1977), ***Vocile nopții*** (Les Voix de la nuit, 1980). Ses romans ont une dimension politique, qu'ils combinent avec l'analyse psychologique.

CARAGIALE, Ion Luca – (1852–1912), dramaturge et prosateur roumain classique, le meilleur créateur des comédies, comme: ***O noapte furtunoasă*** (Une Nuit orageuse, 1879), ***O scrisoare pierdută*** (Une Lettre perdue, 1885), qui sont inspirées par les réalités sociales et politiques du temps. Il critique les tares de la société roumaine de son temps. Il a crée aussi des nouvelles, telles que ***În vreme de război*** (Temps de guerre), ***Grand Hôtel Victoria Română***, où on peut trouver des influences naturalistes. Avec ses pièces de théâtre il est l'anticipateur de la dramaturgie de l'absurde.

CARAGIALE, Mateiu – (1885–1936), fils de Ion Luca, l'auteur de quelques récits et poèmes et d'un seul roman, ***Craii de Curtea-Veche*** (Les Princes de l'Ancienne Cour, 1929), qui lui a valu la gloire: d'un raffinement esthétique remarquable, ce roman offre une image presque classique de l'exotisme interne de Bucarest au début du XXe siècle, mélange bizarre, selon l'auteur, d'européisme et de balkanisme.

CARP, Petre – (1837–1919), homme de culture roumain, connu surtout pour son activité politique.

CĂLINESCU, George – (1899–1965), l'auteur de la massive ***Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*** (Histoire de la littérature roumaine dès ses origines jusqu'à présent, 1941), qui a influencé profondément toute la critique littéraire de la seconde moitié de ce siècle, y compris celle de Nicolae Manolescu et d'autres critiques cités.

CIOCÂRLIE, Livius – (1935–), critique littéraire, essayiste, prosateur roumain contemporain, il est connu pour ses études d'une grande finesse concernant la littérature de Gustave Flaubert, Charles Baudelaire etc. Comme prosateur il a écrit les romans ***Un Burgtheater provincial*** (Un Burgtheater de province, 1984), ***Clopotul scufundat*** (Le Cloche enfoncée, 1988) etc. Ces écrits frappent par l'originalité de la composition; l'auteur combine subtilement le livresque et le biographique,en utilisant l'écriture du jurnal intime.

CIORAN, Emil – (1911–1997), essayiste roumain, il marque son début par un essai philosophique, ***Pe culmile disperării*** (Aux sommets du désespoir, 1934). En 1938 il quitte le pays et s'établit à Paris, où il continue à écrire en français. Il est considéré un des plus importants penseurs européens. (Voir aussi l'article *Cioran ou les lendemains de la révolution*, de ce volume même).

COŞBUC, George – (1866–1918), poète roumain traditionaliste. Les plus connus de ses volumes sont ***Balade şi idile*** (Ballades et Idylles, 1893) et ***Cîntece de vitejie*** (Chansons d'héroïsme, 1904).

CRĂCIUN, Gheorghe – (1950–), prosateur roumain contemporain, il a écrit quelques romans d'une construction très élaborée où l'intertextualité joue un rôle décisif : ***Acte originale / Copii legalizate*** (Actes originaux / Copies authentifiées, 1982); ***Frumoasa fără corp*** (La Belle sans corps, 1993) etc., ainsi que plusieurs volumes de théorie littéraire.

CRAINIC, Nichifor – (1889–1972), théologue orthodoxe, poète et essayiste, est à partir de 1926 le rédacteur en chef de l'importante revue traditionaliste "Gândirea" (La Pensée). Ses essais les plus influents ont été recueillis dans les volumes ***Puncte cardinale în haos*** (Points cardinaux dans le chaos, 1936) et ***Ortodoxie şi etnocraţie*** (Orthodoxie et ethnocratie, 1937).

CREANGĂ, Ion – (1839–1889), prosateur roumain classique, auteur des plusieurs récits où il met en valeur les ressources du langage populaire et des éléments mythologiques. Le plus connu de ses oeuvres est ***Amintiri din copilărie*** (Souvenirs d'enfance, 1888).

DELAVRANCEA, Barbu Ştefănescu – (1858–1918), dramaturge et prosateur roumain, connu par sa trilogie dramatique d'inspiration historique, qui contienne: ***Apus de soare*** (Coucher de soleil, 1909), ***Viforul*** (La Tempête de neige, 1910), ***Luceafărul*** (L'Étoile du matin, 1910). Il a écrit aussi des nouvelles, comme ***Hagi Tudose*** (1903).

DEŞLIU, Dan – (1927–1992), poète roumain contemporain, auteur des volumes de poésie de propagande (***Minerii din Maramureş***, Les Mineurs de Maramureş, 1951), où il met en vers les commandements politiques du pouvoir communiste. Les années '70 marquent un changement d'attitude poétique, l'auteur commençant à écrire une poésie de facture érotique (***Cetatea şi veghea***, La Cité et l'état de veille, 1972). Pendant les années '80 il este devenu l'un des plus importants dissidents anti-communistes roumains.

DIMOV, Leonid – (1926–1987), poète dit onirique, d'un surréealisme teinté d'ironie: ***Carte de vise*** (Le livre aux rêves; 1969), ***ABC*** (1973) etc.

DINESCU, Mircea – (1950 –) parmi les dissidents, il est le poète le plus connu grâce à l'éloquence sarcastique de ses vers, une forme à peine camouflée de courage civique: ***Proprietarul de poduri*** (Le propriétaire des ponts, 1976), ***Exil pe o boabă de piper*** (Exil sur un grain de poivre, 1983).

DOBROGEANU-GHEREA, Constantin – (1855–1920), critique littéraire roumain représentant la critique sociologique. Il a été influencé par les idées socialistes. Il est connu surtout par ses polémiques avec Titu Maiorescu.

DUMITRIU, Petru – (1924–), prosateur, essayiste et dramaturge roumain contemporain, il est l'auteur d'un grand roman réaliste, ***Cronică de familie*** (Chronique de famille, 1955), mais aussi de quelques romans bien influencés par l'idéologie communiste (***Drum fără pulbere***, Chemin sans poussière, 1951). En 1960 il s'exile en Allemagne et continue à écrire en français des romans, comme ***Les Initiés***, 1966; la trilogie ***L'Homme aux yeux gris***, 1968–1969; ***La Liberté***, 1983 etc.

ELIADE, Mircea – (1907–1986), prosateur, essayiste roumain, historien des religions. (Voir aussi les articles *Vers une discussion philosophique de l'oeuvre de Mircea Eliade* et *Une dialectique du fantastique*, de ce volume même).

EMINESCU, Mihai – (1850–1889), le plus grand poète romantique roumain. Il a écrit aussi de la prose fantastique. Ses articles font de lui l'un des fondateurs du nationalisme roumain. (Voir aussi l'article *Junimea: discours politique et discours culturel*, de ce volume même).

FUNDOIANU, Barbu – (1898–1944), poète roumain moderne que met en valeur un des thèmes de facture traditionaliste dans un langage très moderne. En 1923 il s'exile à Paris, où il change son nom en Benjamin Fondane. Son meilleur volume en roumain est ***Priveliști*** (Paysages, 1930). Tombé victime des atrocités hitlériennes, il mort gazé à Auschwitz, en 1944.

GOGA, Octavian – (1881–1938), poète et homme politique roumain. Il écrit une poésie sociale de facture traditionaliste. Il est l'auteur des plusieurs volumes, dont ***Poezii*** (Poésies, 1905), ***Cîntece fără țară*** (Chansons sans pays, 1914).

GOMA, **Paul** – (1935–), prosateur roumain contemporain. En 1977, à la suite d'une protestation politique, il quitte la Roumanie et s'établit en France. Il est un des plus connus dissidents du régime communiste. Il a écrit des romans, comme ***Le Tremblement des hommes*** (1979), ***Garde inverse*** (1979) etc., où il décrit les contraintes et les absurdités du régime communiste.

GROŞAN, **Ioan** – (1954–), prosateur de la génération '80, en même temps ironique et bonhomme, séduit par la comédie du langage, surtout dans ***O sută de zile la Porţile Orientului*** (Cent jours devant les Portes de l'Orient, 1992).

HASDEU, **Bogdan Petriceicu** – (1836–1907), dramaturge, historien, linguiste roumain. Il est une des personnalités encyclopédiques de la culture roumaine. Il est l'auteur, entre autres, d'un oeuvre linguistique monumentale, ***Etymologicum Magnum Romaniae*** (1886–1898).

HOLBAN, **Anton** – (1902–1937), prosateur roumain de l'entre-deux-guerres, il a écrit quelques romans d'analyse psychologique: ***Ioana*** (1934), entre autres.

HOLBAN, **Ioan** – (1954–), critique et historien littéraire, essayiste roumain. Il est l'auteur des plusieurs ouvrages critiques, dont une monographie, ***Hortensia Papadat-Bengescu*** (1985), et un recueil nomé ***Profiluri epice contemporane*** (Profils épiques contemporains, 1987).

HORASANGIAN, **Bedros** – (1945–), prosateur roumain contemporain, membre de la génération '80. Auteur, entre autres, des volumes ***Sala de aşteptare*** (La Salle d'attente, 1987), ***Bonjour, popor !*** (Bonjour, peuple!, 1995), ***Zăpada mieilor*** (La Neige de printemps, 1998).

IBRĂILEANU, **Garabet** – (1871–1936), critique littéraire de la revue populiste "Viaţa românească"; il a écrit, entre autres, un essai sur la théorie du roman, ***Creaţie şi analiză*** (Création et analyse, 1926).

IONESCO, **Eugène** – (1909–1994), dramaturge, essayiste, critique littéraire roumain. Il marque son début en Roumanie en 1934, avec un volume provocateur, ***Nu*** (Non). En 1941 il s'établit à Paris, où il commence sa carrière de dramaturge. Ses oeuvres, ***Cîntăreaţa cheală*** (La cantatrice chauve), ***Scaunele*** (Les chaises) etc. le situent entre les meilleurs dramaturges de XXe siècle, à côté de Samuel Beckett et Jean Cocteau.

IONESCU, Nae – (1890–1940), est peut-être le personnage le plus controversé de l'entre-deux-guerres. Philosophe, essayiste et journaliste, il éblouit ses étudiants par le caractère spontané et non académique de ses cours de logique, histoire de la philosophie et théologie, mais en tant que journaliste et directeur du "Cuvântul" (La Parole), il évolue rapidement vers la droite et se situe très proche de la Garde de Fer et même de l'Allemagne hitlérienne. Il n'a jamais voulu publier aucun livre, mais une partie de ses essais a été publiée par Mircea Eliade en 1937 sous le titre ***Roza vânturilor*** (La Rose des vents). Ses cours ont été publiés seulement après sa mort. Il a exercé une grande influence sur Mircea Eliade, Cioran, Mircea Vulcănescu, Mihail Sebastian et d'autres jeunes écrivains de l'époque.

IORGA, Nicolae – (1871–1940), le plus grand historien roumain et l'auteur d'un immense oeuvre, s'est engagé dès sa jeunesse dans la voie d'un nationalisme modéré dans la politique. Il a fini par être assassiné par la Garde de Fer, un parti d'extrême droite, dont beaucoup de membres avaient été ses étudiants, ou auraient pu l'être!

IVASIUC, Alexandru – (1933–1977), romancier roumain contemporain, réaliste comme vision, adepte en même temps des techniques traditionnelles et modernes. Il a écrit, entre autres, les romans ***Păsările*** (Les Oiseaux, 1970), ***Apa*** (L'Eau, 1973).

JEBELEANU, Eugen – (1911–1991), poète roumain contemporain, auteur des volumes qui ont un thèmatique politique, pacifiste: ***Surîsul Hiroşimei*** (Le Sourire de Hiroshima, 1958), et éthique: ***Hanibal*** (1972). Il a été l'un des proches du régime communiste.

LIICEANU, Gabriel – (1942–), philosophe et essayiste roumain contemporain, auteur, entre autres, de l'ouvrage ***Tragicul. O fenomenologie a limitei şi depăşirii*** (Le Tragique. Une phénoménologie de la limite et du dépassement, 1975). Il a mis en roumain des oeuvres importantes de la philosophie grecque et de celle de Heidegger. À présent il s'est impliqué dans la vie civique de Roumanie.

LOVINESCU, Eugen – (1881–1943), critique et idéologue littéraire roumain, très important pour le développement de la littérature roumaine moderne. Ses ouvrages, ***Istoria civilizaţiei române moderne*** (Histoire de la civilisation roumaine moderne, 3 volumes, 1924–1925), ***Istoria literaturii române contemporane*** (Histoire de la littérature roumaine contemporaine, 6 volumes, 1926–1929) etc.

proposent, à l'époque, une nouvelle conception sur la littérature et la culture nationales.

LOVINESCU, Monica – (1923–), critique littéraire, essayiste, elle est la fille du grand critique, Eugen Lovinescu. À partir de 1947 elle s'exile à Paris. En 1962 commence son activité à la "Radio l'Europe Libre", où elle va réaliser (1967) l'émission *Teze şi antiteze la Paris* (Thèses et antithèses à Paris). Ces écrits, dont ***Unde scurte*** (Ondes courtes, publiés en Roumanie entre 1990–'94) offrent une perspective morale et politique sur la littérature roumaine contemporaine. C'est un des plus connus roumains de l'exil, surtout par son intransigence à l'égard des certains écrivains roumains qui ont signé le pacte avec le régime communiste.

MACEDONSKI, Alexandru – (1854–1920), le plus important poète roumain contemporain d'Eminescu. Il est connu par ses cycles de poèmes, ***Nopţi*** (Nuits, 1879–1901) et ***Poema rondelurilor*** (Le Poème des rondels, postume, 1927). Il est le promoteur du symbolisme poétique roumain. Il a écrit aussi des ouvrages en français, dont ***Le calvaire du feu***, 1906 (en roumain, Thalassa, 1916).

MAIOR, Petru – (1760–1821), historien et philologue roumain, promoteur de l'idéologie des Lumières, membre du groupe *Şcoala Ardelană* (L'École d'Ardeal). Son plus important ouvrage est ***Istoria pentru începutul românilor în Dachia*** (Histoire du commencement des Roumains en Dacia, 1812), où il proclame l'origine latine des Roumains.

MAIORESCU, Titu – (1840–1917), le chef de l'Association culturelle et littéraire "Junimea" (La jeunesse, fondée en 1863), une association littéraire qui devient dans les années '80 du XIXe siècle une faction importante du parti conservateur, (Voir aussi l'article *Junimea. Discours politique et discours culturel* de ce volume même).

MANIU, Iuliu – (1873–1953) a été le président du Parti National Roumain en Transylvanie et, après 1926, dû Parti National Agrarien, ainsi que premier ministre.

MANOLESCU, Nicolae – (1939–), critique littéraire le plus influent à partir de 1960, année où il commence une chronique littéraire qu'il va tenir chaque semaine dans les revues *Contemporanul* (Le Contemporain) et ensuite *România literară* (Roumanie Littéraire) pendant à peu près 30

ans; une partie de ses essais ont été publiés dans plusieurs volumes sous le titre commun *Teme* (Thèmes).

MARTIN, Mircea – (1940–), critique littéraire et essayiste roumain, il a écrit, entre autres, des études concernant la critique littéraire française (dédiées à Jean Pierre Richard, Albert Béguin, George Poulet). Dans son ouvrage ***George Călinescu şi complexele literaturii române*** (George Călinescu et les complexes de la littérature roumaine, 1984), il fait une profonde analyse des traits spécifiques de la culture et des mentalités roumaines.

MUNTEANU, Aurel Dragoş – (1942–), prosateur roumain contemporain, auteur, entre autres, des romans ***Singuri*** (Seuls, 1968), ***Marile iubiri*** (Les Grands amours, 1977). Il s'exile en France aux années '80.

NĂDEJDE, Ion – (1854–1928), publiciste et sociologue roumain, un des promoteurs du socialisme en Roumanie. Auteur, entre autres, de ***Istoria limbii şi literaturii române*** (L'Histoire de la langue et de la littérature roumaine, 1887).

NEAGU, Fănuş – (1932–), prosateur roumain contemporain, auteur, entre autres, des romans ***Îngerul a strigat*** (L'Ange a crié, 1968), ***Frumoşii nebuni ai marilor oraşe*** (Les beaux fous de grandes villes, 1976). Il utilise dans ses écrits un langage coloré en soutenant des thèmes pittoresque et balkanique.

NEDELCIU, Mircea – (1950 –), est sans doute l'un des prosateurs les plus originaux de la génération '80, grâce à la construction extrêmement savante de ses récits et le sarcasme de son langage. Il a publié plusieurs volumes de récits, ***Aventuri într-o curte interioară*** (Aventures dans une cour intérieure, 1979), ***Efectul de ecou controlat*** (Effet d'écho contrôlé, 1981), ***Amendament la instinctul proprietăţii*** (Amendement à l'instinct de propriété, 1983) et ***Şi ieri va fi o zi*** (Hier sera aussi un jour, 1989), ainsi que trois romans: ***Zmeura de cîmpie*** (Framboises sauvages, 1984), ***Tratament fabulatoriu*** (Traitement fabulatoir, 1986) et ***Femeia în roşu*** (La Dame en rouge, 1990, en collaboration).

NEGOIŢESCU, Ion – (1921–1993), critique littéraire et essayiste roumain, membre de "Cercul Literar de la Sibiu" (Le Groupe Littéraire de Sibiu). Ses analyses critiques sont très subtiles, le style de l'écriture est impressionniste. Il est l'auteur, entre autres, d'une étude fondamentale sur l'oeuvre de Mihai Eminescu, ***Poezia lui Mihai***

Eminescu (La Poèsie de Mihai Eminescu, 1968) et de *Istoria literaturii române* (L'Histoire de la littérature roumaine, 1991).

NEGRUZZI, Iacob – (1842–1932), membre de "Junimea" (La Jeunesse), rédacteur en chef de la revue "Convorbiri literare". Il est important par son activité culturelle et idéologique spécifique au mouvement junimiste.

NOICA, Constantin – (1908–1987), philosophe roumain. À l'aube de l'époque communiste il a été emprisonné et condamné au domicile obligatoire. Il revient sur la scène culturelle roumaine après 1970, avec des ouvrages philosophiques où il tente de créer une ontologie à partir du langage. Il este l'auteur, entre autres, de *Jurnal filozofic* (Journal philosophique, 1944), *Sentimentul românesc al ființei* (Le Sentiment roumain de l'être, 1970).

ORNEA, Zigu – (1930–), historien et critique littéraire roumain, il a écrit des études très importantes sur les mouvements littéraires et sociales populistes. (Voir aussi le chapitre *Populisme et bourgeoise*, de ce volume même).

PAPADAT-BENGESCU, Hortensia – (1876–1955), prosateur roumain de l'entre-deux-guerres. Inspirée par les théories de Eugen Lovinescu, elle a écrit une série de romans d'une grande modernité, dont *Concert din muzică de Bach* (Concert de Bach, 1927), où l'analyse sociale se mêle à l'analyse psychologique.

PAPAHAGI, Marian – (1948–1999), critique littéraire, essayiste, philologue, traducteur roumain. Il est l'auteur, entre autres, des volumes *Critica de atelier* (La Critique d'atelier, 1983), *Fragmente despre critică* (Fragments sur la critique, 1994) et des études sur la poésie italienne moderne (Eugenio Montale, entre autres).

PĂUNESCU, Adrian – (1943–), poète roumain contemporain, auteur prolifique, versificateur facile. Il est l'auteur, entre autres, des volumes *Istoria unei secunde* (l'Histoire d'une seconde, 1972), *Pămîntul deocamdată* (La Terre pour le moment, 1979). Après 1990 il s'engage dans la vie politique roumaine, étant le chef d'un parti d'extrême gauche.

PETRESCU, Camil – (1894–1957), l'auteur de plusieurs romans et pièces de théâtre qui ont marqué l'évolution du modernisme roumain. Son meilleur roman, *Patul lui Procust* (Le Lit de Procuste), date de 1933 et se constitue comme un dossier de "documents" écrits par les

personnages, qui sont regardés par l'auteur comme des gens réels. Emilia, dans ce roman, est vue de deux manières tout à fait opposées par le poète et journaliste Ladima, qui lui fait un portrait idéalisé, et par le lucide Fred Vasilescu. Camil Petrescu a publié aussi quelques essais très importants sur le roman moderne, dont "Noua structură şi opera lui Marcel Proust" (La nouvelle structure et l'oeuvre de Marcel Proust, 1935), republié un an plus tard dans le volume ***Teze şi antiteze*** (Thèses et antithèses).

PETRESCU, Cezar – (1892–1961), l'auteur de plusieurs romans réalistes d'une large accessibilité sur la société roumaine au XX-ième siècle: ***Calea Victoriei*** (Le Boulevard Victoriei, 1930), ***Întunecare***, (Obscurcissement, 1927–1928), ***Duminica orbului*** (Le Dimanche de l'aveugle, 1935), ***Carlton*** (1943) etc.

PETRESCU, Dan – (1949–), essayiste et prosateur roumain contemporain. Il a été persécuté par le régime de Ceauşescu à la suite des critiques exprimées à l'égard des contraintes communistes. Il est, entre autres, l'auteur d'un volume de dialogues politiques avec Liviu Cangeopol.

PETRESCU, Radu – (1923–1982), il a écrit quelques romans d'un grand raffinement: ***Matei Iliescu***, 1970; ***Ocheanul întors*** (La Lunette retournée, 1978), un peu hors les courants connus de l'après-guerre, mais qui ont eu un grand retentissement après sa mort.

PLEŞU, Andrei – (1948–), critique d'art, essayiste, philosophe roumain contemporain, persécuté de l'ancien régime politique. Il est l'auteur, entre autres, des ouvrages ***Călătorie în lumea formelor*** (Voyage au monde des formes, 1974), ***Minima moralia*** (1988), ***Limba păsărilor*** (La Langue de oiseaux, 1994). Après 1990 il s'engage dans la vie civique et politique roumaine, comme promoteur de la démocratie. À présent il est ministre pour les Affaires Étrangères.

Pogor, tatăl!

POGOR, Vasile – (1792–1857), homme de culture roumain, un des membres fondateurs de l'association "Junimea" (La Jeunesse) (voir aussi l'article *Junimea, discours politique et discours culturel*, de ce volume même).

fiul: 1833-1906

POPESCU, Dumitru Radu – (1935–), auteur de plusieurs romans dans lesquels il critique l'injustice des années 50 à l'aide de plusieurs mythes et symboles empruntés aux traditions roumaines: ***Vînătoarea regală*** (Chasse royale, 1973), ***Ploile de dincolo de vreme*** (Les Pluies

d'au delà de temps, 1976). Président de l'Union des Écrivains Roumains avant 1990, il a été un des proches du régime communiste.

PREDA, Marin – (1922–1980), un des plus importants prosateurs roumains contemporains. Dans son oeuvre ***Moromeții*** (Les Morometsii, 1955–1967) il décrit d'une manière réaliste la vie d'un famille de paysans avant la deuxième guerre et après. Le roman ***Cel mai iubit dintre pămînteni*** (Le Plus aimé des vivants, 1980) est une radiographie de la vie d'un intellectuel roumain harcelé par le communistes, à cause de son attitude digne.

RALEA, Mihai – (1896–1964), sociologue, essayiste et homme politique roumain.

RĂDULESCU, Ion-Heliade – (1802–1872), poète, prosateur, linguiste roumain, un des fondateurs de la culture roumaine moderne.

REBREANU, Liviu – (1885–1944), le créateur du roman réaliste objectif: ***Ion*** (1920), ***Pădurea spânzuraților*** (La Forêt des pendus; 1922) et ***Răscoala*** (La Révolte, 1932, le meilleur exemple).

ROSETI, Theodor – (1837–1923), homme de culture roumain, membre fondateur de "Junimea" (La Jeunesse) (voir aussi le chapitre *Junimea, discours politique et discours culturel*, de ce volume même).

SADOVEANU, Mihai – (1880–1961), l'auteur d'un grand nombre de romans historiques et de récits inspirés par la vie quotidienne de petites villes de la Moldavie, une province située en Roumanie de l'Est. Il a écrit ***Hanu Ancuței*** (L'Auberge d'Ancuța, 1928), ***Baltagul*** (Le Hachereau, 1930), ***Frații Jderi*** (Les Frères Jderi, 1935–1943) etc.

SEBASTIAN, Mihail – (197–1945), dramaturge et prosateur roumain de l'entre-deux-guerres, auteur, entre autres, du roman ***Accidentul*** (L'Accident, 1940) et de la drame ***Steaua fără nume*** (L'Étoile sans nom), dont le thème est la solitude. Après 1990 on a publié son ***Jurnal*** (Journal), une radiographie de la vie culturelle et sociale de la Roumanie des les années '30 et '40.

SIMIONESCU, Mircea Horia – (1928–), prosateur et essayiste roumain contemporain, membre de "Școala de la Târgoviște" (l'École de Târgoviște). Il s'impose par une écriture raffinée; auteur de plus de vingt livres, où l'imagination débordante se mêle au livresque, et le réel se combine avec le fantastique. Son meilleur ouvrage est une tétralogie, ***Ingeniosul bine temperat*** (L'Ingénieux bien tempéré), dont

les plus connus volumes sont ***Dicționar onomastic*** (Dictionnaire onomastique, 1969) et ***Bibliografia generală*** (La Bibliographie générale, 1970).

SLAVICI, Ioan – (1848–1925), prosateur roumain classique du XIXe siècle. Avec son roman ***Mara*** (1906) et avec ses nouvelles il introduit dans la littérature roumaine la prose réaliste et l'analyse psychologique. Il a été membre de l'association culturelle "Junimea" (La Jeunesse).

STĂNESCU, Nichita – (1933–1983), il est le grand innovateur de la poésie roumaine à partir des années '60 grâce aux volumes ***11 elegii*** (1966), ***Necuvintele*** (Les non-mots; 1969), ***Starea poeziei*** (L'État de la poésie; 1975) et beaucoup d'autres.

STERE, Constantin – (1865–1936), le chef de file du mouvement populiste au début du XIX-ième siècle (voir aussi le chapitre *Populisme et bourgeoisie*, de ce volume même).

TEODORESCU, Cristian – (1954–), prosateur roumain , membre de la génération '80; il a écrit ***Tainele inimii*** (Les Secrets de l'âme, 1988) et plusieurs récits.

TITEL, Sorin – (1935–1985), est parti de quelques écrits dans le genre du Nouveau Roman français, ainsi que ***Lunga călătorie a prizonierului*** (Le Long voyage du prisonnier, traduction de Marie-France Ionesco, Paris, Denoël, 1976), pour arriver à des romans très élaborés dans lesquels il reprend certaines traditions de sa région natale: ***Țara îndepărtată*** (Le Pays lointain; 1974), ***Clipa cea repede*** (Le Rapide instant; 1979) etc.

ȚOIU, Constantin – (1923–), prosateur et essayiste roumain contemporain, l'auteur, entre autres, des romans ***Obligado*** (1984), ***Căderea în lume*** (La Chute dans le monde, 1987). Ses écrits se caractérisent par une remarquable finesse stylistique.

TSEPENEAG, Dumitru – (1937–) Auteur de plusieurs récits d'avant-garde, ainsi que ***Așteptare*** (Attente, 1972), Dumitru Tsepeneag est le chef de file de la jeune génération d'écrivains qui s'opposent au contrôle du parti sur la société à la fin des années '60. Obligé de s'exiler à Paris, il y a publié plusieurs romans en français: ***Les noces nécessaires*** (1977), ***Le mot sablier*** (1984), ***Roman de gare*** (1985) et d'autres. (Voir aussi l'article *D'une mouvance textuelle bien tempérée et de l'exil*, de ce volume même).

TUDORAN, Dorin – (1945–), poète, essayiste et commentateur politique roumain. Persécuté par le régime communiste, il s'exile aux États Unis, aux années '80. Il est l'auteur des volumes ***Cîntec de trecut Akheronul*** (Chanson pour traverser l'Akheron, 1975), ***Pasaj de pietoni*** (Passage pour piétons, 1979). En 1998 il publie un volume d'essais, ***Kakistrocrația***.

TZARA, Tristan – (1896–1963), poète d'origine roumaine établi en Suisse, en 1916. Il est le mentor et le promoteur du mouvement avant-gardiste *Dada* (1916–1922).

URMUZ – (1883–1923), écrivain d'avant-garde, l'auteur de quelques brefs récits où il mêle la parodie, un peu bizarre, du texte réaliste à un absurde kafkaïen.

VIANU, Tudor – (1897–1964), esthéticien, historien et critique littéraire roumain, auteur des plusieurs ouvrages d'esthétique et de philosophie, dont ***Istoria estetică de la Kant pînă azi*** (L'Histoire esthétique à partir de Kant jusqu'aujourd'hui, 1934), ***Filozofie și poezie, filozofie și poeți*** (Philosophie et poésie, philosophie et poètes, 1943). Son plus connu ouvrage est ***Arta prozatorilor români*** (L'Art des prosateurs roumains, 1941).

VINEA, Ion – (1895–1964), poète et prosateur roumain, promoteur de l'avant-gardisme poétique, l'auteur d'un seul volume de poésie, ***Ora fîntînilor*** (L'Heure des fontaines, 1964) et des plusieurs ouvrages en prose, dont le plus connu est ***Paradisul suspinelor*** (Le Paradis des soupirs, 1930).

VLAHUȚĂ, Alexandru – (1858–1919), poète, prosateur et journaliste qui décrit surtout dans son roman ***Dan*** (1894) l'échec de l'intellectuel dans la société roumaine à la fin du XIXe siècle.

VORONCA, Ilarie – (1903–1946), poète roumain, promoteur de l'avant-gardisme littéraire, auteur des ouvrages poétiques orientés vers le surréalisme, ***Brățara nopților*** (Le Bracelet des nuits, 1923), ou vers le dadaïsme, ***Invitație la bal*** (Invitation au bal, 1931). En 1953 il s'établit à Paris, où il continue à écrire en français.

VULCĂNESCU, Mircea – (1904–1952), philosophe, sociologue roumain, auteur des ouvrages à l'égard de la mentalité et de la culture roumaines: ***Existența concretă în metafizica românească*** (L'Existence concrète dans la métaphysique roumaine, 1943),

Dimensiunea românească a existenței (La dimension roumaine de l'existence, 1943) etc.

XENOPOL, Alexandru D.– (1847–1920), historien roumain, auteur, entre autres, de l'ouvrage ***Les principes fondamentaux de l'histoire***, Paris, 1899.

ZAMFIR, Mihai – (1940–), critique et historien littéraire contemporain, essayiste et prosateur. Il est, entre autres, l'auteur du livre ***Proza poetică românească în secolul XIX*** (La Prose poétique roumaine au XIXe siècle, 1971) et d'une étude sur l'oeuvre de Marcel Proust, ***Imaginea ascunsă*** (L'Image cachée, 1976).

ZAMFIRESCU, Duiliu – (1858–1922), prosateur roumain réaliste, l'auteur d'un cycle romanesque, ***Ciclul Comăneştenilor*** (Les Comăneştenii), dont les plus importants romans sont ***Viața la țară*** (La Vie à la campagne, 1894), ***Tănase Scatiu*** (1895) et ***În război*** (À la guerre, 1897).

ZAMFIRESCU, George Mihail – (1898–1939), dramaturge, prosateur et critique de théâtre, créateur des drames comme ***Domnişoara Nastasia*** (Mademoiselle Nastasia, 1927), et des romans réalistes et d'analyse psychologique, comme ***Maidanul cu dragoste*** (Le Faubourg, 1933), où il présente l'univers des banlieues.

ZELETIN, Ştefan – historien et sociologue roumain, auteur d'un ouvrage très important sur la genèse de la bourgeoisie roumaine. (Voir aussi l'article *Populisme et bourgeoisie*, de ce volume même).

NOTE DE LA RÉDACTION: Pour compléter l'information concernant les auteurs roumains, *Ramona Lapoviță* et *Mana Crăciun* ont rédigé les notes bio-bibliografique des auteurs suivants:

Alecsandri, Vasile; Alexandrescu, Grigore; Alexandru, Ioan; Arghezi, Tudor; Asachi, Gheorghe; Bacovia, George; Blaga, Lucian; Bălăiță, George; Bănulescu, Ştefan; Bărnuțiu, Simion; Bolintineanu, Dimitrie; Botta, Dan; Brătescu-Voineşti, Ioan Alexandru; Buzura, Augustin; Caragiale, Ion Luca; Carp, Petre; Ciocârlie, Livius; Cioran, Emil; Coşbuc, George; Crainic, Nichifor; Creangă, Ion; Delavrancea, Barbu Ştefănescu; Deşliu, Dan; Dobrogeanu-Gherea, Constantin; Dumitriu, Petru; Eliade, Mircea; Eminescu, Mihai; Fundoianu, Barbu; Goga, Octavian; Goma, Paul; Hasdeu, Bogdan Petriceicu; Holban, Ioan; Ivasiuc, Alexandru;

SOMMAIRE

Cartea a apărut cu sprijinul Ministerului Culturii

mediana

colecție de cărți românești în limbi străine



I.S.B.N.: 973-9433-63-4

Lei 26700

